Зограф

ЧАСОПИС
ЗА СРЕДЊОВЕКОВНУ
УМЕТНОСТ

30



Институт
за историју уметности

Београд
2004–2005

Зограф

Часопис за средњовековну уметност
Број 30, 2004–2005

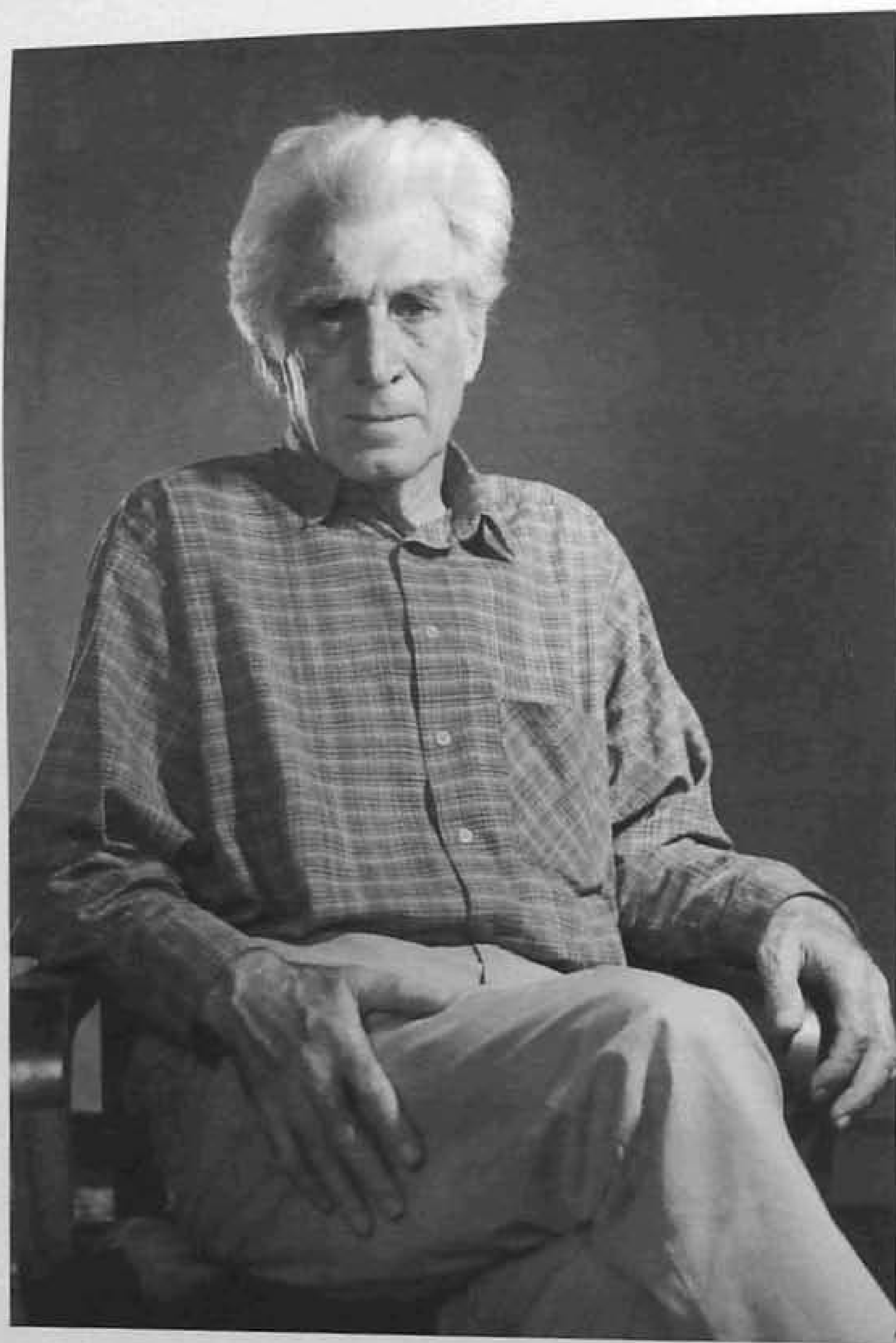
Издаје
Институт за историју уметности
Филозофски факултет
Београд, Чика Љубина 18–20

Зограф. Часопис за средњовековну уметност, број 30, Београд 2004–2005
УДК 7 (091) "04–17", ISSN 0350–1361

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ

ПРИКАЗИ



Светислав Мандић
(8. III 1921 – 4. X 2003)

У години у којој се припремао тридесети број *Зографа* нечујно се из наше средине повукао Светислав Мандић, који је часопис пре више деценија основао и уређивао у издању Галерије фресака. У међувремену *Зограф* је ширио круг својих сарадника, уредници су му били из редова врсних стручњака, а редакција је у својим редовима имала и познате научнике са стране, али је иза сваког његовог броја стајала племенита личност Светислава Мандића: иако је био по страни, слутили смо да се брине о томе да гласило остане верно првобитној замисли и не изгуби на вредности. У складу с његовом жељом, назначеном већ у поднаслову, да то буде „часопис за средњовековну уметност“, *Зограф* се у првом реду посветио старом српском сликарству, не занемарујући ни његову судбину током столећа турске владавине, а упоредо се бавио и „осталим сликарством византијског стила“ и другим уметничким врстама — архитектуром, скулптуром и примењеном уметношћу. *Зограф* је у том духу био у нашој средини први и до данас остао једини часопис. А управо су и основна замисао, и изглед, и садржај одмах и до краја одговорили природи уметничке материје којом се писци радова у *Зографу* баве готово пуне четири деценије. Захваљујући свом широком интересовању за уметничку прошлост, Светислав Мандић је свестрано проценио потребе аутора и обликовао публикацију која је на најбољи начин одговарала карактеру њихових радова. Прилози су притицали са свих страна, из разних средина и струка. Објављивање у *Зографу*, каквим га је створио Светислав Мандић, пружало је стручњацима највеће могућности, а млађим који су се уврстили у сараднике представљало је и признање. Зато ни у тешким годинама у којима је судбину делио са својом земљом и њеном науком, часопис није посустао. Средствима су га подржавали и сами писци и поштоваоци који у *Зографу* нису видели само драгоцено стручно гласило: његово присуство у свету било је питање опстанка наше науке — она је њиме бранила своје достојанство и стечено место у историографији средњовековне уметности. То се најбоље осетило у учесталим позивима стручњака и библиотека из разних крајева света. Превиђајући тешкоће у којима смо живели у тим опаким временима или желећи да нас охрабре, они су се распитивали о судбини *Зографа* и молили да им се пошаљу заостали бројеви.

И уредници који су од Светислава Мандића преузели бригу о *Зографу* и сарадници који га нису лично познавали ценили су дух који му је он дао. А са̂м, мирно је могао да прати његово прихватање и све већи углед у нашој и страној науци.

Svetislav Mandić, founder and the editor of *Zograf*, while it was a publication of the Gallery of frescoes in Belgrade, has silently withdrawn from our lives, in the year when the journal's 30[th] issue was prepared for print. From 1966 onwards, *Zograf* has expanded the circle of its associates, its editors have been renowned experts in their respective fields, and the editorial staff has included well-known foreign scholars. However, the generous personality of Svetislav Mandić stood behind every issue of the journal: although he took care to stay behind the scenes, we knew that his prime concern was for the journal to remain faithful to the initial concept and not lose any of its value. In accordance with his wish for it to be "a journal about medieval art", which is stated in the sub-heading, *Zograf* is primarily dedicated to old Serbian painting, and, alongside of this, he dealt with "other painting of the Byzantine style" and other art forms — architecture, sculpture and applied art. In that sense, *Zograf* was and has remained the first and only one of its kind in our environment. And it was principally this concept, appearance and content that immediately and fully corresponded to the nature and the diverse approach to the artistic material, which the authors of *Zograf* have dealt with for almost a full forty years. With his wide-ranging interest in the artistic past, Svetislav Mandić comprehensively assessed the needs of the authors and designed a publication best suited to the character of their papers. Contributions came from all sides, from various environments and fields. Their publication in *Zograf*, in the form created by Svetislav Mandić, provided the broadest possibilities for the authors, and recognition for younger ones, who have become contributors. For this reason, the journal did not lose any of its impact even in the most difficult years, when it shared the fate of the country and its scholars. It was materially supported even by the authors themselves and those who respected it, not merely because they saw *Zograf* as a valuable professional publication: its presence in the world has been a matter of the survival of our science — and thereby, it has defended its dignity and the position it has acquired in the historiography of medieval art. This is best seen in the frequent calls from experts and libraries from various parts of the world. Overlooking the difficulties in which we lived during these menacing times, or wishing to encourage us, they inquired about the fate of the *Zograf* and asked for back copies.

Both the editors, who had taken over *Zograf* from Svetislav Mandić, and the contributors, who did not know him personally, appreciated the spirit he encouraged in the journal. And he was able to monitor how it was received by readers and how its reputation grew among domestic and foreign experts.

However, the foundation and shaping of the *Zograf* is not the only reason why the editorial staff has decided to ded-

Није, међутим, покретање и обликовање *Зографа* једини разлог што је Редакција одлучила да тридесети број посвети Светиславу Мандићу. Својим укупним и тако разноврсним делом он је заслужио широко признање које му се и овом приликом одаје.

Већ при крају школовања у родном Мостару, на врелу књижевног деловања, огласио се, у друштву једног пријатеља, збирком песама која је наговестила лиричара тананог духа, а затим је, у Београду, на раскрсници на којој су му се отварали различити путеви, уписао студије архитектуре. И даље се бавио писањем, али је, вишестрано обдарен, ослушкивао и друге призиве, пре свега ликовног говора, и коначно се посветио сликарству. На његову младост се, међутим, ускоро сручила суровост светског рата, а у годинама које су уследиле, након завршетка Академије, живот га је водио између редакција књижевних листова и издавачких кућа, док га М. Панић Суреп није позвао да с неколицином вршњака подели бригу о споменицима старог сликарства. Обезбеђивање угрожених фресака и њихово ослобађање од наслага креча и масних слојева чађи пратило је откривање до тада само наслућиваних облика и боја. У јесен би се, након окончане конзерваторске сезоне, сабирали утисци, а узбудљиви налази објављивали и ширили знања о средњовековном сликарству. У тај осетљиви задатак Светислав Мандић је уносио дубоко осећање одговорности, а блискост с делом које му је поверено будила је и титраје који су оставили трага у најлепшим лирским стиховима. Остало је упамћено да је једне вечери у Сопоћанима пријатељима окупљеним око ватре први пут казао свога *Анђела из Милешеве:*

Гледао сам барокне фасаде на Булевару Светог Михајла,
лондонске мостове, и Риалто, највеличанственији,
и свуда шапутах самом себи
да си ми ти једина истина
и да ја, заиста, по једном великом кругу, доходим твојој
лепоти.

Проносио сам твој мир и твоју љубав од Мораве
до Темзе,
и кад сам се радовао,
и кад сам на далеке улице као рањена птица пао,
никад, никад те, мили мој, нисам заборављао.

Водиле су ме твоје крупне и мирне рашке очи,
и чега год се дотакох добило је твоју боју
утишану као лимски пејсаж
од жуте оранице, свеле траве, камења, и белог
октобарског неба.

Сад, наслоњен на један бели прозор
оивичен црним рамом градских кровова,
слутим нечију руку охрабрења на свом узаном рамену.

То ми се ти, преко стотину даљина, смешиш,
Сироти мој Анђеле из Милешеве.

Из те блиске везе и жеље да спозна прошлост споменика који су увек чинили неодвојиви део његовог света деценијама су израстале визије у којима је настојао да до краја сагледа дело и одгонетне порекло његовог мајстора, да утврди ко су били његови наручиоци и наслути њихову судбину. У то особено, ни пре ни после никада поновљено понирање, натопљено осећањима, Светислав Мандић унео је сва богата знања и искуство које је стицао загледајући

icate the 30th issue to Svetislav Mandić. His overall and highly diversified work has earned him wide recognition and therefore we pay tribute to him on this occasion.

By the end of his education in his home town of Mostar, at the source of literary activity, he had already made a name for himself with a collection of poems, intimating that he was a lyrical poet of great refinement. Later, in Belgrade, when different opportunities opened up for him, he enrolled at the Faculty of Architecture. He continued to write but, gifted with various talents, he listened to other calls, primarily those of visual expression, and finally devoted himself to painting. Unfortunately, his youth was soon to be blighted by the cruel experience of a world war, and in the years that followed after he completed his studies at the Academy of Fine Arts, life led him from one editorial staff to another, of literary magazines and publishing houses, until M. Panić Surep invited him and several of his peers to work on the preservation of old artworks. The conservation of endangered frescoes and cleaning them of lime and greasy layers of soot led them to the discovery of forms and colours which, until then, had been unimaginable. Every autumn, after the end of the conservationists' season, they gathered their impressions, published exciting findings and spread the knowledge of medieval painting. Mandić brought to this delicate task a deep sense of responsibility, while his closeness to the works of art he had been entrusted with aroused vibrations, of which there are traces in some of his finest verses. It is remembered that, one evening, at the Sopoćani monastery, he first recited the verses of his *Angel of Mileševa* to his friends, sitting around a fire.

I watched the baroque facades in the Boulevard of St Michael,
Bridges of London, and the Rialto, the most magnificent of all,
And everywhere I have whispered to myself
That you are my only truth
And that I, truly, am walking in a huge circle towards
your beauty.

I have carried your peace and your love from the Morava
River to the Thames,
And when I rejoiced,
Or fell into some far-away street like a wounded bird,
Never have I forgotten you, my dear.

I was guided by your large and peaceful Rascian eyes,
And whatever I touched acquired your colour,
Silent like the Lim River landscape,
Of the tiny plough-field, withered grass, rocks and the white
October skies.

Now, leaning on a white window,
surrounded with a black frame of city roofs,
I sense someone's encouraging hand on my narrow shoulders.
It is you smiling at me across a hundred vast expanses,
My poor Angel of Mileševa.

It was from this close connection and desire to learn about the history of monuments that were, to the very end, an inseparable part of his world, that his visions grew, in which he attempted to completely comprehend each work of art and decipher the origin of its creator, to learn about the personalities of the donors and their destinies. In this specific and unprecedented probing, infused with feeling, Svetislav Mandić made use of all the vast knowledge and experience he had collected while examining monuments and checking sources. He recognised the portraits of the first Serbian hierarchs in processions of archpriests, read inscriptions with nothing but the

споменике и проверавајући изворе. Препознавао је портрете првих српских поглавара у архијерејским поворкама, ишчитавао натписе с оскудним поменом само монашких имена и везивао их за личности чија нам је световна судбина позната, разрешавао је оштећене или нејасне поруке на зидовима и надгробним белезима, настојао да утврди начин на који су се у молитви, сами, оглашавали дародавци и мајстори или су за душе преминулих тражили милост... У многобројним прилозима посвећеним појединим ликовима из српске и босанске повести највише места добили су чланови породице Немањића, њихови сродници и дворјани, а разматрање је увек било препуно запажања о изгледу, именима и титулама, чији су остаци крај портрета нeретко били основа да се ранија тумачења преиначе. И све је казивано питомим и благородним језиком, због чега се његове књиге студија и чланака *Древник. Записи конзерватора*, *Розета на Ресави*, *Црте и резе*. *Фрагменти старог именика*, *Велика господа све српске земље и други просопографски прилози*, *Царски чин Стефана Немање*. *Чињенице и претпоставке о српском средњовековљу* говором приближавају племенитом слогу његових стихова у збиркама *Кад млидијах живети*, *Песме*, *Милосно доба*, *Звездара и друге песме*.

Због свог раскошног дара и драгоцених списа насталих у тишини и дубокој посвећености делима и траговима прошлости Светислав Мандић је јединствена личност. И када се предано старао о сликама, штитећи их од повреда, и враћао им стари сјај, и када је својим копијама проносио њихову славу изван тамног амбијента у којем су опстале, и када им се стиховима обраћао или ученим радовима, *милосним* говором тумачио је њихово значење и поруку.

Гојко Суботић

scarce mention of monks' names, managing to link them with personages whose secular life is known to us, deciphered damaged or indistinct messages on walls or tombstones, attempted to establish the forms and ways in which the donors or masters, in prayer, made their existence known or begged for mercy for the souls of the deceased... In the multitude of articles dedicated to figures from Serbian and Bosnian history, he dedicated the most space to members of the Nemanjić family, their relatives and courtiers, with an abundance of notes about their appearance, names and titles, whose traces beside their portraits frequently provided grounds for the reversal of earlier interpretations. And he wrote everything in a gentle and kind language, because of which his collections of studies and articles *Drevnik. Zapisi konzervatora* (*Chronicle. Notes of A Conservator*), *Rozeta na Resavi* (*The Rosette Window on the Resava Church*), *Črte i reze* (*Strokes and Etchings*), *Fragmenti starog imenika* (*Fragments from An Old Register*), *Velika gospoda sve srpske zemlje i drugi prosopografski prilozi* (*The Lords of All the Serbian Lands and Other Prosopographic Contributions*), *Carski čin Stefana Nemanje* (*The Imperial Rank of Stephen Nemanja*), *Činjenice i pretpostavke o srpskom srednjovekovlju* (*Facts and Assumptions About Medieval Serbia*), are close to the noble verses in the collections of his poems *Kad mlidijah živeti* (*When I Longed for Life*), *Pesme* (*Poems*), *Milosno doba* (*The Blessed Age*) and *Zvezdara i druge pesme* (*Zvezdara and Other Poems*).

With his abundant talent and valuable writings, created in silence and his profound dedication to the works and relics of the past, Svetislav Mandić was a unique personality. Whether completely absorbed in his work on paintings, protecting them from damage and restoring them to their former beauty, or making copies of them to transmit their splendour out of the sombre shadows in which they had survived, or when he addressed them in verse or in his professional articles, he interpreted their meaning and message with words of love.

Gojko Subotić

Hagia Sophia, Constantinople: Religious Images and their Functional Context after Iconoclasm

Natalia Teteriatnikov

UDC 75.033.2.04(560.118)"08/09":271.5-276.63

This article examines the mosaic images in the apse and tympana of Hagia Sophia that have been attributed to the reigns of the emperors Basil I (867–886) and Leo VI (886–912). In the past, scholars have discussed these images through the lens of theological and political developments of the period. Several unusual aspects of the program, the choice of images, the body language of the figures, and the specific orientation of the images vis-à-vis liturgical and imperial ceremonies and rites have not been given sufficient attention. An examination of the apse and tympana programs shows that probably both were planned together to reflect the functional needs of the congregation that worshipped in Hagia Sophia.

In this article I will examine the mosaic images in the apse and tympana of Hagia Sophia that have been attributed to the reigns of the emperors Basil I (867–886) and Leo VI (886–912).[1] In the past, scholars have discussed these images through the lens of theological and political developments of the period.[2] Yet, the conception and design of the mosaic program in the Great Church, Byzantium's central cathedral, involved more than just the assertion of political and theological statements. The church's nave was reserved for the celebration of the liturgy and it was in this location that a series of imperial ceremonies unfolded. Several unusual aspects of the program, the choice of images, the body language of the figures, and the specific orientation of the images vis-à-vis liturgical and imperial ceremonies and rites have not been given sufficient attention. In considering these images, I will first discuss the archaeological evidence for structural changes to the apse and tympana before turning to peculiarities of the program and questions of the reception.

The Apse

The original design of Justinian's Hagia Sophia featured numerous windows in the upper registers of the walls and colonnades at ground and gallery levels. The permeability of the wall surface left little room for figural decoration (Figs. 1–2).[3] The conch of the apse, pierced by five large windows, did not provide adequate space for a complex mosaic program. The presence of large windows in this location was rare for a Byzantine church and it would have been a difficult task for a mosaicist to create an image of the Virgin for this brightly lit and curved space.

The new decorative program of the central nave was linked to substantial changes in the building structure. Examining the apse mosaics, Cyril Mango and Ernest Hawkins uncovered evidence of the changes in the form of the windows in the conch (Figs. 3–7). Investigation of the windows revealed that the Justinianic apertures were larger and had horizontal sills at a much lower level. Elevation of the windowsills during structural alterations reduced the openings, and consequently the amount of penetrating light, considerably. The space between the original windowsills and the new level was filled with bricks set at an angle. The entire surface was subsequently plastered. The archaeological evidence allows us to make the following conclusions. First, structural interventions resulted in the reduction of the amount of light that entered the church through the conch of the apse. Second, the windowsills were newly constructed at an angle so that light was directed downward toward the altar and sanctuary. The redirection of light away from the upper conch and down into the sanctuary resulted in an improved view of the round, upper surface of the apse, which could now, thanks to its more appropriate lighting, receive figural decoration.

The first image introduced into the nave following Iconoclasm was the Virgin and Child in the apse (Figs. 1–5). Although the date of the campaign is unknown, most scholars associate the figures with a homily read by the patriarch Photios in Hagia Sophia on Holy Saturday, 29 March 867, i.e., twenty-four years after the Triumph of Orthodoxy.[4] The

---

I would like to thank S. Gerstel, G. Majeska, and A.-M. Talbot for reading this article and their helpful suggestions.

[1] Although there are no records that Basil undertook the restoration of Hagia Sophia, after the earthquake in 869 Hagia Sophia was badly in need of repairs, cf. C. Mango — E. J. W. Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul. The Church Fathers in the North Tympanum*, DOP 26 (1972) 37–41.

[2] S. Der Nersessian, *Le décor des églises du IX^e siècle*, in: *Actes du V^e Congrès international des études byzantines*, Paris 1951, II, 315–320; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Englewood Cliffs 1972, 181; S. Der Nersessian, *Le décor des églises au 9^e siècle*, in: eadem, *Études byzantines et arméniennes*, Louvain 1973, 37; C. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 171–174; R. Cormack, *Painting after Iconoclasm*, in: idem, *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, London 1989, IV, 1–15.

[3] In order to display figures in the north and south tympana, the windows were narrowed in the ninth century. Cf. R. J. Mainstone, *Hagia Sophia: Architecture, Structure and Liturgy of Justinian's Great Church*, New York 1988, 98–99, figs. 117, 120.

[4] C. Mango, *The Homilies of Photius, Patriarch of Constantinople*, Cambridge 1958, 286–296; idem, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington 1962 (Dumbarton Oaks Studies 8) 80–83, 93–95; C. Mango — E. J. W. Hawkins, *The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul. Report on Work Carried Out in 1964*, DOP 19 (1965) 113–151; R. Cormack, *Interpreting the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, in: idem, *The Byzantine Eye*, VIII, 135–138. Several scholars believed that in his homily Photios spoke of a standing image of the Virgin with Christ Child, type Hodegetria. V. N. Oikonomides, *Some Remarks on the Apse*



Fig. 1. Hagia Sophia, view looking east (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)



Fig. 2. Hagia Sophia, view looking east (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)



Fig. 3. Hagia Sophia, apse conch and bema vault (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)



Fig. 4. Hagia Sophia, apse conch, Virgin Mary and Christ Child (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)

homily provides a likely *terminus ante quem* for the creation of the powerful images.[5] The image of the Virgin and Child is accompanied by an inscription that is partially preserved at the north and south ends of the triumphal arch: "The images which the impostors had formerly cast down here, pious emperors have again set up."[6] Since the inscription was crafted at the same time as the figure of the Virgin in the apse, both text and image could be viewed as a political statement about the victory of the Iconodules over the Iconoclasts.

In Hagia Sophia, the challenge for the mosaicists was to create an image of the Virgin that could be observed from as far away as the western doors but also throughout the broad nave. The icon was well observed from the ambo, where the officiating priest read the Gospel during the liturgy and where the patriarch stood during some liturgical ceremonies and for other occasions. Photios, for example, could have easily addressed and gestured toward the Virgin when he delivered his famous homily from the church's ambo.

That the figure of the Virgin is not aligned with the central axis of the apse presents an unusual aspect of this program. Visually, the center of the apse is marked by a central window, which is flanked by two other openings. It would not have been difficult for a mosaicist to line up the figure of the Virgin on the same axis as the central window. But the Virgin's figure is notably off center. Moreover, she is not symmetrically placed on her throne. While the upper part of the Virgin's body is turned to the north, the lower part, especially her left foot placed on the corner of the footstool, is turned to the south. This odd posture is further accentuated by the fact that the cushions are shifted to the north side of the throne, leaving the south end somewhat empty. The unusual rendering of the throne and footstool reinforce the southeast orientation of the image. Even the lower part of the Christ Child, especially his legs, is turned to the south. At the same



Fig. 5. Hagia Sophia, apse conch, view from southeast (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)

time, both the head of the Virgin and of the Christ Child look frontally at the beholder while their eyes turn north. In his homily, Patriarch Photios explains why the Virgin turns her eyes sideways:

> A virgin mother, with a virgin's and a mother's gaze, dividing in indivisible form her temperament between both capacities, yet belittling neither by its incompleteness. With such exactitude has the art of painting, which is a reflection of inspiration from above, set up a lifelike imitation. For, as it were, she fondly turns her eyes on her begotten Child in the affection of her heart, yet assumes the expression of a detached and imperturbable mood at the passionless and wondrous nature of her offspring, and composes her gaze accordingly.[7]

When the viewer is standing in the nave near the southeast exedra, he notices that both figures, the Virgin and Christ, turn in his direction. The mosaicists created an illusion that the curve of the apse transmits her figure from north to south. It seems that the designers of the image intentionally distorted the composition in order to create a customized view toward

Mosaic of St. Sophia, DOP 39 (1985) 111–115. V. also G. Galavaris, *The Representations of the Virgin and Child on a "Thokos" on Seals of the Constantinopolitan Patriarchs*, Δελτίον ΧΑΕ 4/2 (1960/1961) 153–181. Cf. idem, *Observations on the Date of the Apse Mosaic of the Church of Hagia Sophia in Constantinople*, in: *Actes de XII^e Congrès international d'études byzantines* III, Belgrade 1964, 107–110. Galavaris' opinion was accepted by V. Laurent, *Le Corpus des sceaux de l'Empire byzantin* V/1, Paris 1963, № 45. It is difficult to accept this hypothesis for two reasons. First, Photios is very vague about the exact posture of the Virgin in his homily. Second, the mosaicists would have difficulty in including a standing image of the Virgin in the overall design of the apse conch because the apse conch is so small. The mosaicists even made the Enthroned Virgin wider in order to make her more visible in the nave. The use of the standing image of the Virgin on seals of Patriarch Photios, as above-mentioned scholars have suggested, may imply that there was another image of the Virgin, either in Hagia Sophia or in the Patriarchate.

[5] Most scholars attribute this program to the patriarch Photios who held the patriarchal office from 858 to 867 and 877 to 886. V., for example, Cormack, *Interpreting the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, 135–138.

[6] Mango, *Materials*, 82–83, 94–95.

[7] Idem, *The Homilies of Photius*, 290.

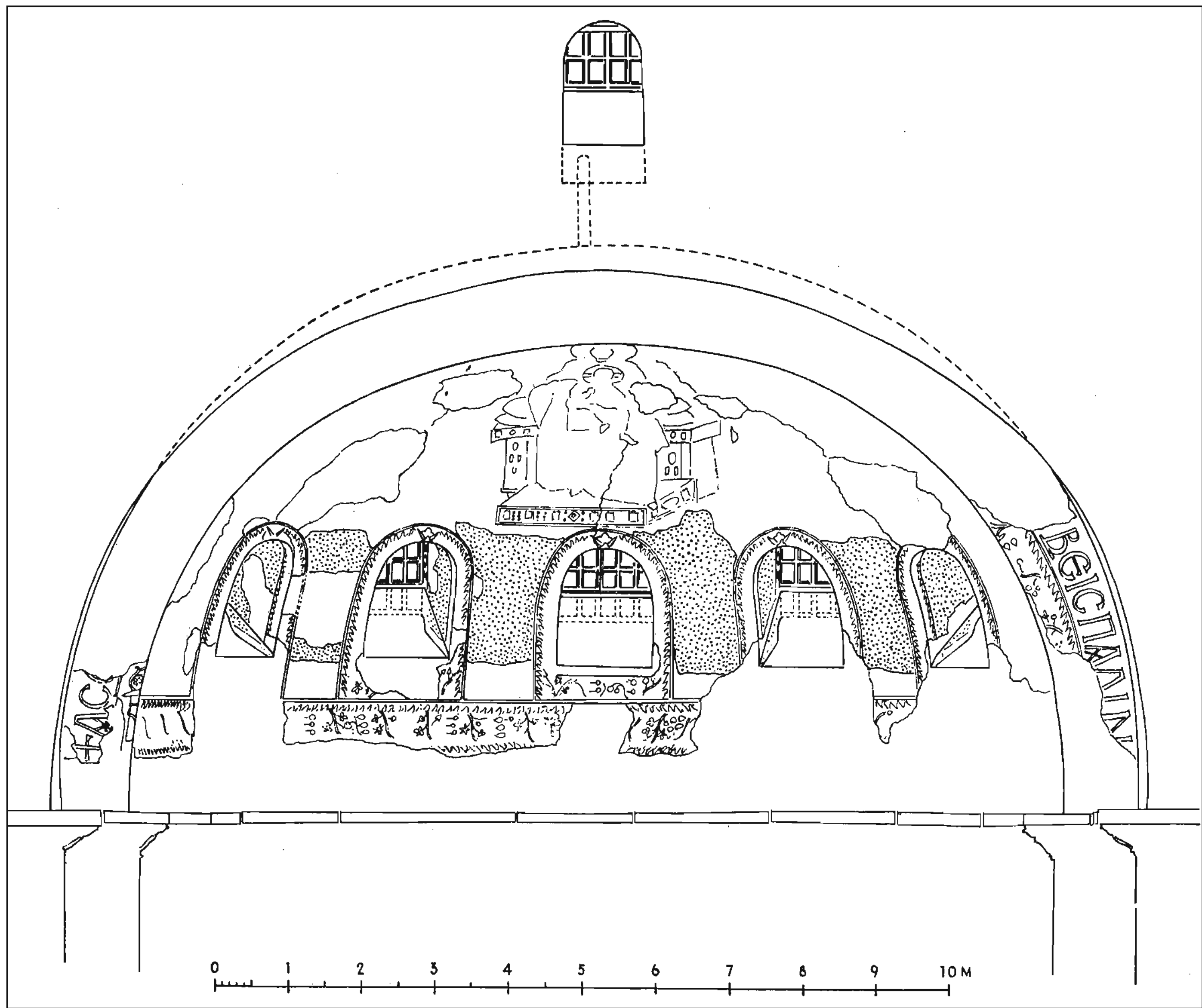


Fig. 6. Hagia Sophia, apse conch, diagram showing changes of the original windows (after Mango, Hawkins, The Apse Mosaics of St. Sophia at Istanbul, Pl. B)

the southeast area, the location of the emperor's throne and the place where members of the imperial court stood during services.[8] In addition, there was an imperial *metatorion* in the southeast bay of the south gallery.[9] The intentionally distorted orientation and the odd composition of the Virgin in Hagia Sophia can be explained by the location of the emperor's throne in the southeast bay close to the southeast exedra.

The orientation of the Virgin's figure toward the southeast section of the nave also responded to the position of the patriarch in the south gallery during church services. The archbishop Anthony of Novgorod, who visited Constantinople ca. 1200, left an important account of the location of the patriarch in the south gallery.[10] Because the liturgy of Hagia Sophia did not change substantially between the time of the mosaic's installation and the composition of Anthony's account, this source provides important information about where various constituencies were situated within the church. According to Anthony, the patriarch blessed the *psaltai* (the singers) from the gallery of Hagia Sophia at matins (the morning office that preceded the Eucharistic liturgy) and at the liturgy during weekdays and the great feasts.[11] He also blessed the congregation. According to church custom, the whole congregation of the church, including the *psaltai*, bowed down in response in the direction of the patriarch, i.e., toward the south. The patriarch stood behind the marble balustrade, probably at the center of the south gallery. This was also the area of the gallery where the patriarch was occasionally located during church services.[12] From his vantage point, the Virgin and Christ Child appeared to be turning in his direction. Thus, the customized view of the image of the Virgin played an important role during the liturgy when the patriarch and the emperor were participating and were able to communicate directly with the holy images.

[8] The *metatorion* is the place in Hagia Sophia which was reserved for the emperor, used when he was present in the church. On the imperial *metatorion*, v. J. B. Papadopoulos, *Le mutatorium des églises byzantines*, in: *Mémorial Louis Petit: mélanges d'histoire et d'archéologie byzantines*, Bucharest 1948 (Archives de l'Orient chrétien, 1) 366–368; T. F. Mathews, *The Early Churches in Constantinople: Artchitecture and Liturgy*, University Park, Pennsylvania 1971, 132–133; J. F. Baldovin, *The Urban Character of Christian Worship: Origins, Development and Meaning of Stational Liturgy*, Rome 1987 (OCA 228) 177–178; G. Majeska, *The Emperor in His Church: Imperial Ritual in the Church of St. Sophia*, in: *Byzantine Court Culture from 829 to 1204*, ed. H. Maguire, Washington 1997, 1–11.

[9] *Ibid.*

[10] Anthony of Novgorod, *Kniga Palomnik. Skasania mest sviatykh vo Tsargrade*, ed. Ch. M. Loparev, in: *Pravoslavnii palestinskii sbornik* 51, St. Petersburg 1899, 17.

[11] Anthony of Novgorod, *Kniga Palomnik*, 17.

[12] N. Teteriatnikov, *The Patriarchal Quarters in the South Gallery of Hagia Sophia: Where was the Patriarch's Throne?*, in: *Twenty-Second Annual Byzantine Studies Conference. Abstracts of Papers*, Chapel Hill 1996, 26.

In most Byzantine churches, however, the image of the Virgin in the apse appears to be more hierarchical and is oriented toward the central nave as in the case of the apse mosaic in the cathedral at Poreč.[13] In the case of Hagia Sophia, the distorted view of the Virgin can be explained by the primary locations of the emperor and patriarch in the church.

The Tympana

Like the new imagery in the apse, the creation of a decorative program for the north and south tympana required the creation of more wall surface and sufficient lighting. Richard Mainstone showed that structural alterations were made to the tympana mostly after the earthquake of 869 (Figs. 1–2, 8).[14] The inscription, which originally formed part of the tympana decoration, alludes to structural interventions: Fossati recorded a fragment of the original inscription that formed part of the decoration of both tympana. It is known from S. G. Mercati:

Most beautiful epigram on the very big arches of the Holy Great Church of God, that is St. Sophia.

1. O eternal Son of eternal Father, unto this Thy house — the beautiful eye of the universe — time has brought misfortune. Its cure will provide spiritual salvation.
2. To Thee who rulest everything by the power of Thy nod, I have offered my zeal to save this house. This is Thy gift: grant me steadfastness.

In the north part of the church, under the dome, are written these hexameters.

3. Time has threatened to destroy this inimitable work; it has been hindered by our solicitude. Do Thou open [unto me] Thy house, O most-high Lord, which time toucheth not.

Other verses below those.

4. Thou sittest as on a throne on the vault [wrought] by Thy hands; yet this is Thy house. It had been suffering from age, so I proferred to it a mighty hand. Do Thou repay me.[15]

Mainstone suggested that the tympana alterations were probably made for the structural consolidation of the tympana and the gallery arches and vaults. The reconstruction probably resulted in the narrowing of the tympana windows, providing enough wall space between the windows to display images and reducing the amount of light that entered the building through the lateral walls. Mainstone suggested the central window on the upper register was a triple window divided by two mullions as reconstructed by Salzenberg, and similar to the one that was constructed at the time of Justinian. But the model of Hagia Sophia in the hands of the emperor Justinian in the tenth-century mosaic panel in the south vestibule shows the view of the south tympanum with three separate elongated windows (Fig. 9).[16] The model also has two white lines between the windows, which probably depict white marble mullions. These are filled with masonry in between the windows. Although the model is conventional, it shows the specific shape of the windows of the south façade after reconstruction of the tympana. These windows are similar to the ones we now see.

The recessed niches at the base of the tympana were not a part of the Justinianic building. Their introduction was not part of the consolidation project, but was made to visually balance the windows. The niches were introduced because



Fig. 7. Hagia Sophia, apse conch. Windows after restoration (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)

the planned program included a register of Church Fathers (Figs. 10–11).

Following the structural changes to the church, images of major theological and political significance were introduced: the Virgin Mary and Christ Child in the apse, Church Fathers and Prophets in the north and south tympana. The image of the Mother of God holding the Christ Child emphasized the incarnation of Christ, as fulfillment of the Old Testament. The representation of the Prophets appeared as a visual testimony of the Old Testament. The presence of the Church Fathers also had political overtones because of the inclusion of the recent Constantinopolitan patriarchs, Methodios and Ignatios, who had been exiled during Iconoclasm. Thus the choice of images in the program of the nave was an immediate reaction to the destruction of images, especially those of the Virgin Mary and saints, as well as to the persecution of iconodule clerics.

Scholars have suggested that the tympana program was created a decade later than the apse mosaic, i.e., in the last years of the reign of Basil I (867–886) or the early years of the reign of Leo VI (886–912) (Figs. 1–2, 10–12).[17] The shape of the semicircular tympana with two rows of windows and a row of blind niches dictated the layout of the mosaic program. Unfortunately, only a few figures and some fragments of the mosaics in the first and second registers have survived. These were cleaned by the conservators from the Byzantine Institute in the 1930s and 1940s. The entire program was reconstructed by Cyril Mango on the basis of the

---

[13] The eighth-century image of the Virgin and Christ Child in the apse of Hagia Sophia at Thessalonike is a good example. Cormack, *The Apse Mosaics of S. Sophia at Thessaloniki*, in: idem, *The Byzantine Eye*, V, 111–135, pls. 19–22. Another example is an apse mosaic in the Basilica Eufrasiana at Poreč. V. C. Ihm, *Die Programme der christlichen Apsismalerei 4.–8. Jahrhundert*, Stuttgart 1992, pl. XV, fig. 2.

[14] Mainstone, *Hagia Sophia*, 98–99, figs. 117, 120; Mango–Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, 4–6.

[15] Mango–Hawkins, *op. cit.*, 39–40.

[16] Mango, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, figs. 2–3. For color illustration, v. N. Teteriatnikov, *Mosaics of Hagia Sophia, Istanbul: The Fossati Restoration and the Work of the Byzantine Institute*, Washington 1998, cover and fig. 16.

[17] Mango, *Materials*, 48–66, 97–99; Mango–Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, 38–39, with bibliography.

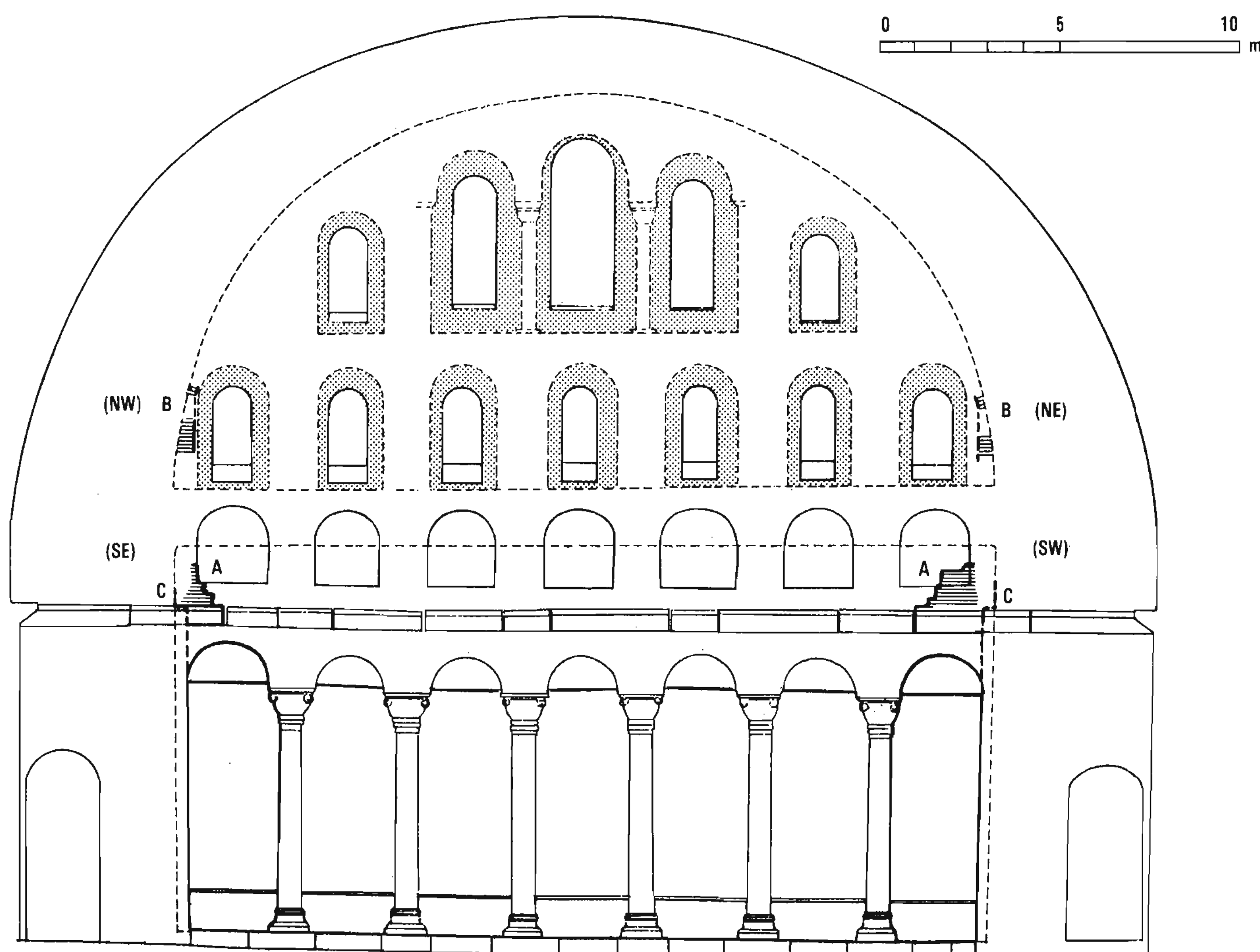


Fig. 8. Hagia Sophia, south tympanum (reconstruction after Mainstone, Hagia Sophia, Fig. 120)

uncovered images and the drawings and watercolors made by the Fossatis in 1848.[18] Fossati recorded a fragment of the original inscription that formed part of the decoration of both tympana. This inscription which is cited above is known from S. G. Mercati.[19]

Mango reasonably suggested that the epigram refers to the emperor Basil I, who restored the damaged tympana, arches and vaults after the earthquake of 869. He suggested that the creation of the tympana mosaics was probably made immediately after the reconstruction of the tympana.[20] The date of the death of Patriarch Ignatios (ca. 877), who was included in the program, provides a *terminus ante quem* for the completion of the program.

The program consisted of bishops (lower register), prophets (middle register), and archangels (?) (upper register). The figures were placed in the narrow portions of the wall in the top two registers between the windows. Scholars have generally assumed that the two rows of windows and lower row of blind niches of the tympana allowed sufficient space for three registers. The repertory of this program is known from Middle Byzantine church decoration, which typically displays images of prophets and archangels in the drum of the dome; the bishops were depicted on the apse wall or, in some cases, on the eastern wall or triumphal arch. In Hagia Sophia, the program is divided into two parts and displayed on the flat surface of the walls of the north and south tympana. Because the tympana had two rows of windows with recessed niches below, the images were placed on the wall in the narrow space between the windows in the top two registers and in the niches as a third register. Placed on the side walls of the nave, the images in Hagia Sophia were given a specific orientation according to the requirements of the viewers. The overall characteristic of images in the program is that they are depicted frontally on the north and south tympana facing directly toward the nave.

The tympana images represented a coherent program in which traditional elements of Byzantine church decoration were combined with new elements. The upper register, as Mango has proposed, most likely represented angels.[21] Unfortunately, none of them has survived. The second register below the angels or apostles represented prophets; some fragments of the figures remain *in situ*. There were originally eight prophets placed between the windows on each tympanum. Five prophets in the north tympanum are known from the Fossati drawings. Only one was recorded by the Fossatis in the south tympanum. According to Mango's reconstruction, four prophets were depicted in the corners. The four prophets are larger than the other figures in the tympana. Two were oriented toward the east where the apse was located; two turned toward the west in the direction of the church entrance. Jeremiah and Isaiah at the eastern ends of the tympana hold inscribed scrolls whose texts have been identified.[22] Another pair of prophets stood at the western ends of both tympana. Ezekiel, in the north tympanum, is

---

[18] Mango, *Materials*, 48–66; Mango–Hawkins, *The Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, 1–41, and figs. 1–63.

[19] Mango–Hawkins, *op. cit.*, 39–40.

[20] *Ibid.*, 39–41.

[21] *Ibid.*, 6.

[22] Mango, *Materials*, 58–60.



Fig. 9. South vestibule, Emperor Justinian with a model of Hagia Sophia (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)

identified by an inscription. The fourth prophet is missing. Their unusually large size and their placement high in the middle register, where they could be better seen from the nave, indicate their significance in the program.

The eastern pair of prophets, Jeremiah and Isaiah, seems to be of primary importance because they hold inscribed scrolls and are closest to the apse. The prophet Jeremiah holds a scroll in his left hand and blesses with his right. His hand is oriented toward the east. As Mango has pointed out, the text on the scroll of Jeremiah is from Baruch: "This is our God, and there shall be no other accounted of in comparison of him" (Baruch, 3:35, 3, 6).[23] The right hand of the prophet points up to the vaults of Heaven and the text on his scroll praises God. There is a visual connection between the text and the figure's body language.

The only surviving prophet recorded by the Fossatis in the south tympanum is Isaiah, who is depicted at the east end of the tympanum close to the apse. He holds the scroll in his left hand while his right hand points toward the Virgin. His scroll reads: "Therefore, the Lord himself shall give you a sign. Behold a Virgin shall conceive, and bear a son, and his name shall be called Emmanuel" (Isa. 7:14). This text is read in Hagia Sophia during the eve of the feast of the Nativity.[24] The text is a prophecy about the Virgin and the coming of Christ to the world.

With their specific messages, the prophets provide a link between the image in the apse and the program of the tympana. The text on Isaiah's scroll is a prophecy of the coming of Christ into the world. Isaiah's right hand points toward the east in the direction of the Virgin and Christ Child in the apse. The text on the scroll of Jeremiah is about the glorification of God. The prophet's right hand is raised up in the direction of the dome. The appearance of Isaiah and Jeremiah is not a coincidence. Their placement near the apse reflected the liturgical use of their texts in Hagia Sophia. According to the *Typikon* of the Great Church, the texts held by Jeremiah and Isaiah were used in the vespers of December 24; hymns dedicated to the Virgin, who delivers Christ's "spiritual justice," were chanted by the *psaltai*.[25] On this feast day, the *Typikon* of the Great Church also mentioned Daniel, who might have been represented in the south tympanum of Hagia Sophia as the fourth prophet.[26] Thus, there was a set of four major prophets represented in the church.

There is a reason that the prophets are not included in the liturgy on December the 25th, the day of the Nativity of Christ. Before Iconoclasm prophetic texts were read during the liturgy.[27] During Iconoclasm there was a reform that resulted in moving the reading of the prophets' texts from the liturgy to vespers. Only the Gospels were read during the liturgy. This tradition continued in the liturgical performance after Iconoclasm. Thus we believe that the above-mentioned texts played a major liturgical role for the feast of the Nativity in the nave of Hagia Sophia on the vespers of the 24th of December. The choice of the location of the prophets relates to the feast of the Nativity of Christ, and also to the anniversary of the inauguration day of Hagia Sophia (December 27th), when these texts were read during vespers. The latter was the day on which the inauguration of the church was commemorated, and it was also the important feast of Hagia Sophia. The oversized figures of the prophets were easily visible to the faithful. The visual orientation of the figures toward the apse held further significance in the imperial processions during which these images represented the realization of the prophecies.

The lowest register of the tympana program depicts bishops, whose representation was meant to emphasize the power of the Church and the patriarch. Scholars have identified the bishop's images in the nave of Hagia Sophia and have emphasized their political importance.[28] The tradition of depicting bishops goes back to Early Christian church decoration, in which bishops were primarily placed near the apse or on a triumphal arch. In the post-iconoclastic period, bishops took on particular importance in church decoration primarily in the lower part of the apse wall below the conch.[29] In Hagia Sophia, however, the bishops were placed high on the tympana, flanking liturgical action in the central nave. This was the place where the Gospel was read from the ambo and where the patriarch would stand during particular liturgical ceremonies. Although small in scale, the figures of the bishops are visible from the nave pavement and from the church's galleries. Originally, lamps would have been lit in front of each figure; the tiny walkway with a barrier in front of the mosaic panels would have been used for this purpose. Since the bishops were each placed in a semicircular niche, they were given a prominent position in the program of the tympana.

---

23 Mango also pointed out that according to *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, the text of Baruch is frequently used for the scroll of Jeremiah (Mango, *op. cit.*, 60).

24 J. Mateos, *Le typikon de la Grande Église* I, Rome 1962 (OCA 165) 150–151.

25 *Ibid.*

26 *Ibid.*

27 A. Pentkovskii, *Konstantinopol'ski i Erusalimski bogosluzhebni ustav*, Zhurnal Moskovskoi Patriarkhii 4 (2001) 71–72.

28 Mango, *The Mosaics of St. Sophia in Istanbul*, 1–41; Der Nersessian, *Le décor des églises au 9e siècle*, 37; Walter, *Art and Ritual*, 164–174.

29 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, New York 1976, 26; Walter, *Art and Ritual*, 164–174.

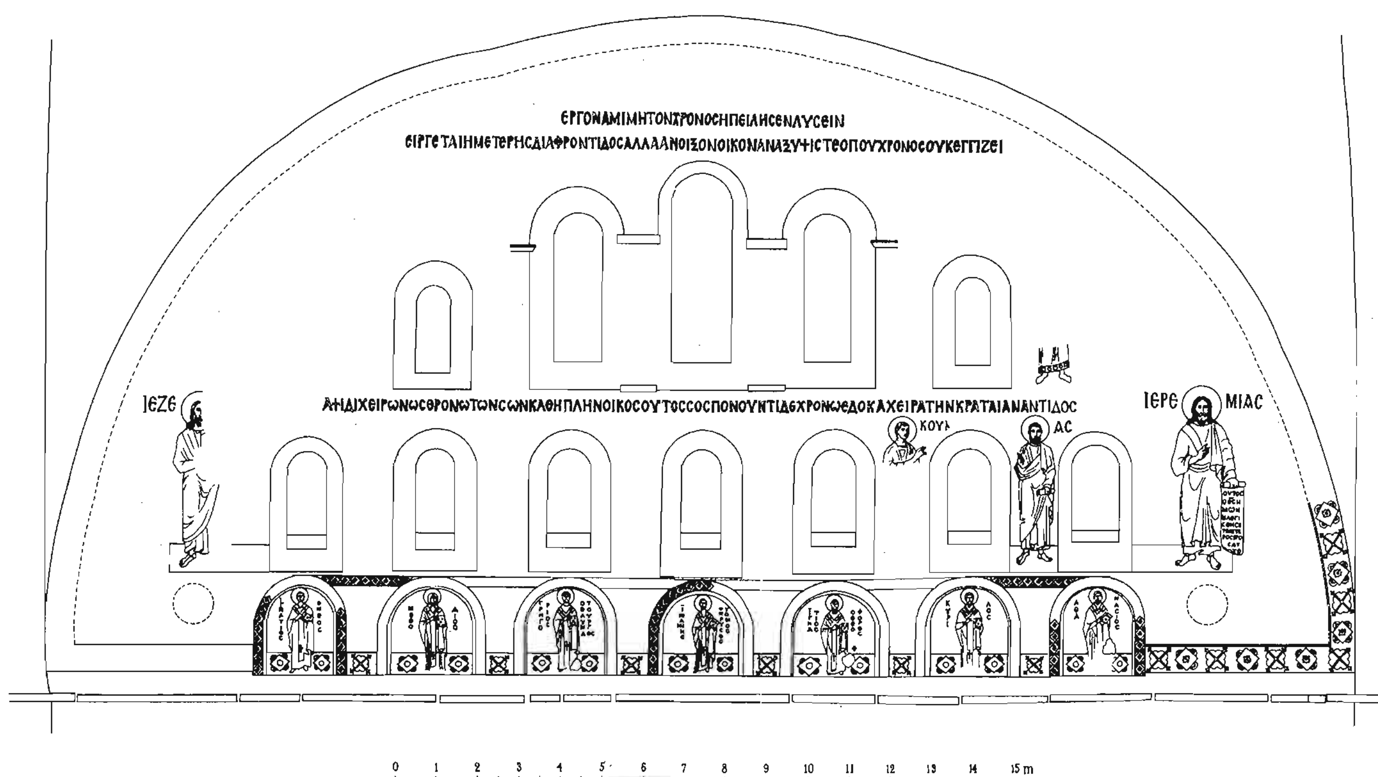


Fig. 10. Hagia Sophia, north tympanum (reconstruction after Mango, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, diagram IV)

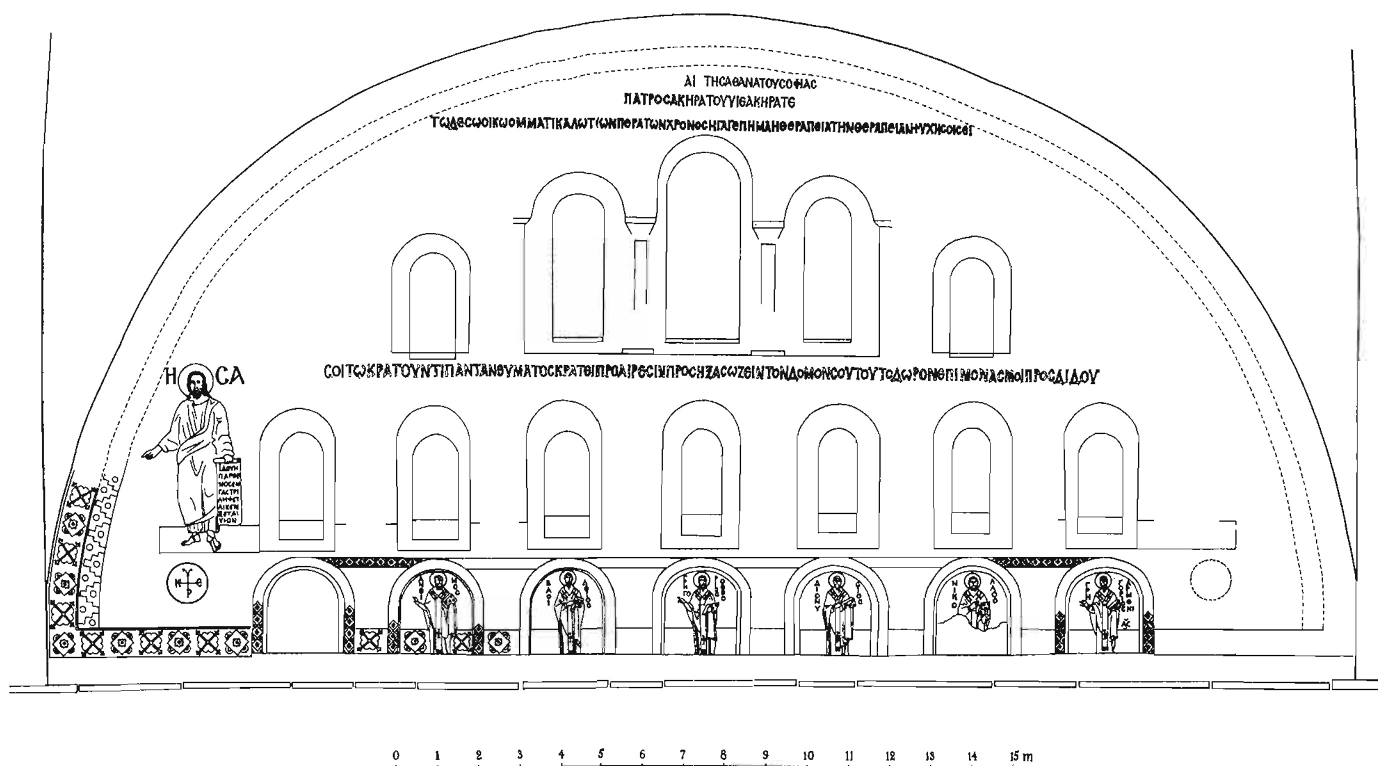


Fig. 11. Hagia Sophia, south tympanum (reconstruction after Mango, The Mosaics of St. Sophia at Istanbul, diagram III)

One notices specific peculiarities in the representations of the bishops. In the north tympanum all the bishops are depicted frontally, holding gospel books in their left hands while their right hands form a gesture of blessing toward the Gospels or toward the apse. Their right hands are uniformly oriented toward the east (Figs. 10, 12). The gospel book in the bishops' left hand inclines in the direction of the apse. This positioning of the gospel book also reinforces the orientation of bishops' right hands in the east direction. The position of the bishops' hands in the north tympanum stands in contrast to that of the bishops in the south tympanum (Fig. 11). Unfortunately, most of these figures have not survived. They are known, however, from the Fossati drawings as reconstructed by C. Mango. In the south tympanum, the first two bishops from the east, Sts. Basil the Great and Gregory the Theologian, bless each other with their right hands. The third and

fourth bishops are missing. The fifth and sixth bishops from the east, Sts. Dionysios the Areopagite and Nicholas, hold their right hands in a gesture of blessing toward the west. The last bishop, St. Gregory the Great of Armenia, gestures in blessing with his right hand toward the east. Why do the bishops in the south tympanum have a different orientation and different hand gestures from their counterparts in the north? The answer to this question can be found in the context of the location of the patriarch and the liturgical processions of the patriarch and the clergy through the nave of Hagia Sophia toward the sanctuary.

I believe that occasional presence of the patriarch in the south gallery had an important effect on the creation of the special program of Church Fathers in the south tympanum. This program related to the cathedral rite of Hagia Sophia in which the patriarch took an important part. As already mentioned, the patriarch attended services in Hagia Sophia at matins and at the liturgy on weekdays and the great feasts. On these days he blessed the *psaltai* and the congregation from the south gallery. The display of the Church Fathers suggests the place where the patriarch stood in the gallery, just below the fourth Church Father, Gregory the Great, who is represented in the central lunette of the south tympanum; he is blessing in the direction of the apse. The patriarch stood beneath his image in the gallery and behind the low marble balustrade. According to custom, the congregation of the church bowed down in the direction of the patriarch. The program of the south tympanum was made in response to this important ritual.

Four horizontal bands of green marble on the marble floor pavement are also relevant to the peculiar depiction of the Church Fathers' hand gestures (Fig. 13). These bands were called the Four Rivers of Paradise in later sources. In his study, G. Majeska identified them as stopping points during liturgical processions into the church.[30] Unfortunately, no literary source describes their function in Hagia Sophia. However, Symeon, archbishop of Thessalonike (1416/1417–1429) explained the function of similar bands in Hagia Sophia, Thessalonike. According to Symeon, after entering the church with the clergy, the bishop stopped at the third river for a prayer, and then proceeded to the sanctuary. It is likely that the cathedral rite in Hagia Sophia in Thessalonike followed the rite of the Great Church of Constantinople. If so, a similar practice can be assumed for Hagia Sophia. In this case, the different positioning of the bishops' hands may relate to the procession of the First Entrance, during which, according to the custom of Hagia Sophia, the patriarch, the emperor, and the clergy proceeded through the nave only when the emperor attended the Church service.[31] When the procession entered the church, its participants saw first from the west the two bishops, who were blessing each other. This pair of bishops corresponded to the second green marble band on the pavement (Second River). The fourth and fifth bishops bless each other. Their placement corresponds to the location of the third marble band on the pavement (the Third River), almost at the center of the nave where the patriarch and the emperor stopped to pray. It is difficult to know about the eastern pair of bishops (only one survived when the Fossatis recorded them). As a whole, the gestures of the bishops were arranged in such a way that they can be observed from the north to south direction. Additionally, the south side was important because the southeast area of church, as mentioned above, held the imperial throne and imperial *metatorion*, as well as the seats of the senators. The south gallery also had an



Fig. 12. Hagia Sophia, north tympanum, St. John Chrysostom (photo: Courtesy of Dumbarton Oaks)

imperial *metatorion* in its southeast bay. Its central bay was reserved for the patriarchate, and it is there the Patriarch was located during church services.[32] Thus, the participants in the imperial and ecclesiastical processions would glance first toward the south wall of the central nave. The program seems created to reflect the imperial and ecclesiastical ceremonies of the Great Church.

Audience

The new program was created for the congregation of Hagia Sophia, which included the clergy, emperor, and lay people. Since the emperor was a major benefactor of Hagia Sophia, his participation in liturgical ceremonies and other rites of Hagia Sophia was important. The epigram cited above indicates that the emperor who gave money for the restoration of Hagia Sophia and creation of this program (probably Basil I) addresses his verses to God whose image was represented in the dome. The epigram implies that the emperor already communicated through his verses with the image there. In verse number 4, the emperor asks God to repay him for his benefaction. The prophet Jeremiah is depicted in the northeast corner of the north tympanum, where the verse is located. He points upward with his right hand toward the dome under which the emperor's verses were located. The emperor's epigram also communicates to the audience the

[30] G. P. Majeska, *Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople: the Green Marble Bands on the Floor*, DOP 22 (1978) 299–308, fig. p. 307.

[31] Idem, *The Emperor in his Church*, 1–11.

[32] Teteriatnikov, *The Patriarchal Quarters in the South Gallery of Hagia Sophia*, 26.

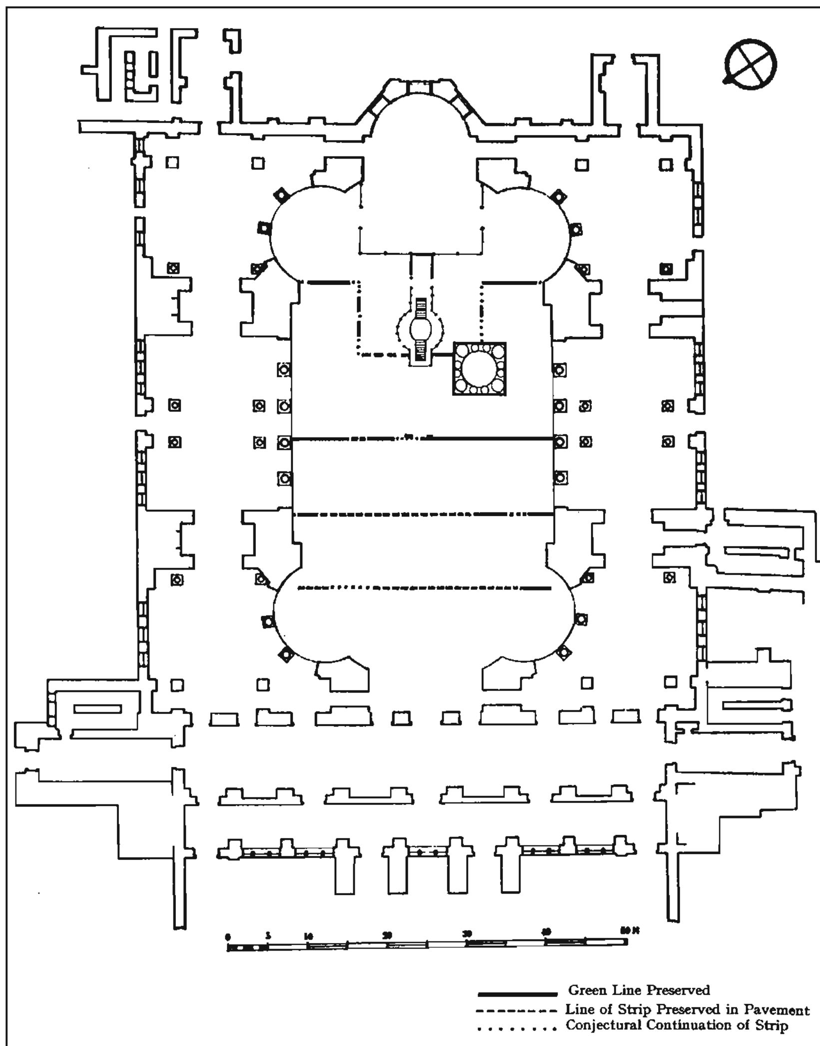


Fig. 13. Hagia Sophia (plan after Majeska, Notes on the Archeology of St. Sophia at Constantinople)

emperor's deeds and thus illustrates his devotion to and communication with God. Viewers understood the body language of the prophet. For example, the Patriarch Photios, who described the Constantinopolitan church of the Virgin of the Pharos, talks about the prophet that was depicted there: "though silent, cries out his sayings of yore."[33]

Photios' homily dedicated to the Virgin, which was delivered from the ambo of Hagia Sophia, presents additional important evidence for his communication with an image of the Virgin. It was addressed to the congregation of the church. The patriarch vividly illustrates his communication with the holy image. Photios, a sophisticated viewer, conveys to the audience visual details of the image as, for example, the Virgin's eyes. He also gives his description and interpretation of her image. Although dedicated to the Virgin, the homily includes a lengthy passage on the Church Fathers. He speaks of them as if they are a planned part of the program that everyone knows about: "The white-clad choir of yesterday (the Church Fathers), which will soon be present, is part of the fruit being borne, and will suffice as evident testimony to everybody."[34] Here and in later passages Photios speaks about the Church Fathers clad in white garments, as they in fact appeared in the niches of the tympana of Hagia Sophia.

Although everyone in the church observed the images, their vivid expression addressed the needs of participants in the liturgical processions, the patriarch and clergy of Hagia Sophia, the emperor and imperial court, who were the primary participants of these ceremonies and rituals.

Conclusion

An examination of the apse and tympana programs shows that probably both were planned together to reflect the functional needs of the congregation that worshipped in Hagia Sophia. The program is tightly bound with the image of the Virgin holding the Christ Child in the apse, the first image established in the church after Iconoclasm, thereby manifesting the ideological and political bond of Church and State. The body language of the tympana figures, including the prophets and bishops, allowed the viewer to recognize the messages prophesied in the Old Testament and the bishops who implemented these messages. By pointing toward their gospel books the bishops emphasized their role of teaching the Gospel. At the same time, pointing in the direction of the apse, they emphasized the significance of the image of the Virgin with Christ Child as advocated by the Church Fathers. This visual statement was of particular significance during the period following Iconoclasm, when by reestablishing images, the Church Fathers appeared as their guardians. Peculiar gestures of Church Fathers' hands in the south tympanum indicated their visual importance for the stopping points of liturgical processions in the central nave. The program was probably planned by the Patriarch Photios, as has been suggested. It addresses a complex of the political, theological and functional aspects of the church in which the Patriarch Photios was concerned and which he propagated in his homilies.[35] Addressing contemporary issues after Iconoclasm, the decoration of Hagia Sophia appears as a unique program because it was specially designed for multi-faceted functions of the unique cathedral of the Byzantine Empire. Since the Emperor (benefactor) and the Patriarch (designer of the program?) and the clergy were the most important viewers, the images in the program were designed to be a part of their ceremonies, ritual, and devotion.

---

[33] Mango, *The Art*, 186.

[34] Idem, *The Homily of Photius*, 287–288.

[35] As scholars have suggested the program was probably orchestrated by the Patriarch Photios. The above examination seems to provide further evidence in support of this scenario. The homily of Photios (*ibid.*, 286–287) speaks about the image of the Virgin which was just unveiled in the apse. Photios praises "the godly zeal of the Emperors (and before the tribunal of Truth, time gone by has none more pious for its adornment), through whom the wise teachings of theology blossom...)". Also in another passage he talks about the impious ones, implying the Iconoclasts: "Indeed, the three greatest things that have happened under the witnessing sun (except what directly appertains to the divine working of the Logos) shine out in this festival: the invincible power of piety which towers above the vault of heaven, the senseless insolence of impiety which is dragged down to ultimate ruin and the depths of hell, yea, and the monument of folly and ineffaceable disgrace of those who have ended their life in impiety." In fact, the theme of the pious is juxtaposed with that of the impious in the inscription above the apse conch: "The images which the impostors [i.e., the Iconoclasts] had formerly cast down here, pious emperors have again set up." The author of such an inscription could have been Photios himself.

Света Софија у Цариграду: свете слике и њихов функционални контекст после иконоклазма

Наталија Тетерјатњикова

У чланку се разматрају мозаичке представе у апсиди и тимпанонима Свете Софије, настале у доба царева Василија I (867–886) и Лава VI (886–912). Истраживање програма у апсиди и тимпанонима показује да су две целине вероватно осмишљене заједно како би одговориле потребама заједнице која се окупљала на богослужењима у Светој Софији. Програм је повезан с фигуром Богородице са Христом дететом у апсиди, првом представом насликаном у цркви после епохе иконоклазма. Тако је исказана идеолошка и политичка повезаност Цркве и државе. Гестови и ставови фигура пророка и епископа у тимпанонима омогућују посматрачу да препозна старозаветна пророчанства и епископе као оне који обављају свете тајне наговештене у тим пророчанствима. Књигама које епископи држе у рукама наглашена је њихова улога у поучавању јеванђељу. У исто време, усмереношћу фигура ка апсиди истакнута је важност слике Богородице са Христом дететом као оног за шта су се залагали црквени оци. Такав визуелни исказ имао је нарочит значај након иконоклазма, када се црквени оци појављују као чувари слика. Посебни гестови црквених отаца у јужном тимпанону, то јест положај руку тих фигура, показују да су они били важни за литургијске процесије у централном броду. Раније изнето гледиште да је програм замислио патријарх Фотије вероватно је тачно. Програмом је исказана целина политичких, теолошких и функционалних аспеката Цркве за које се залагао патријарх Фотије и образлагао их у беседама. Настала непосредно после иконоклазма, декорација апсиде и тимпанона Свете Софије показује се као јединствен програм који одговара многобројним функцијама јединствене катедрале Византијског царства. Пошто су цар (најзначајнији дародавац), патријарх (вероватно творац програма) и клир били најважнији посматрачи представа у програму Свете Софије, оне су замишљене тако да буду део церемонија, обреда и молитава у којима су они учествовали.

Un repertorio di figure comiche del teatro antico dalle miniature dei salteri bizantini a illustrazioni marginali

Massimo Bernabò

UDC 75.057.033.2.041"08"

L'articolo presenta un catalogo preliminare di personaggi presi dalle miniature marginali nei salteri bizantini del IX secolo, in particolare nel Salterio Chludov. I personaggi, raggruppati in cinque tavole, rappresentano tipi morali e sociali descritti nei versi del Salterio. Quanto allo loro origine iconografica, questi tipi ebbero per modello maschere e personaggi del teatro antico, come li conosciamo documentati in vari materiali artistici.

> *Chi non si darebbe per vinto, se cercasse di elencare quanti tipi [i mimi] imitano? Padrone, servi, venditori, salsicciai, cuochi, convitante, convitati, estensori di contratti, il bambino che balbetta, il giovane innamorato, il secondo giovane arrabbiato, il terzo che cerca di placare l'ira all'arrabbiato. E allora perché tu li tralasci tutti e tiri in ballo il tipo dell'uomo che va con le prostitute? E' questo l'unico che sei riuscito a vedere?*
>
> Coricio di Gaza, *Apologia mimorum*, 110–111[1]

Gli esempi di figure comiche che qui vengono presentati suddivisi in cinque gruppi (Figure 1–5) sono tutti dettagli dalle miniature di uno dei più noti manoscritti miniati bizantini, il Salterio Chludov di Mosca (Museo Storico, cod. 129) tranne uno che è invece tratto da una miniatura del Salterio del Pantocratore (Athos, Monastero del Pantocratore, cod. 61). Questi cinque gruppi costituiscono un repertorio di figure che illustrano i tipi umani descritti nei salmi, le quali, però, non furono inventate ex-novo, ma furono modellate sulle caratteristiche dei personaggi della commedia antica.

Alcune note introduttive debbono precedere la descrizione delle figure. Data e luogo di esecuzione non sono certi né del Chludov né del Pantocratore, ma possiamo considerare entrambi i manoscritti miniati a Costantinopoli alla fine del IX o agli inizi del X secolo. Le miniature in questi salteri sono dipinte a lato del testo sui margini dei fogli ed hanno molti elementi iconografici simili così da far considerare i loro cicli miniati come membri di una stessa recensione figurativa. Il cod. gr. 20 della Biblioteca Nazionale di Parigi, un frammento superstite di un terzo salterio della medesima recensione, ha pressappoco identica origine e data, ma le sue miniature sono troppo malridotte per essere di qualche utilità per il nostro repertorio. Le figure negli altri salteri marginali di data più tarda hanno perduto le originarie connotazioni teatrali.[2] La data di origine dell'archetipo del ciclo miniato di questi manoscritti è molto più antica delle loro date di esecuzione e va posta in età tardoantica, quando il teatro era un genere di spettacolo che attirava folle di persone, in un periodo compreso tra la nascita della illustrazione cristiana dellle Scritture ed il definitivo tramonto del teatro classico, dunque tra il IV secolo e la seconda metà del VI.[3]

In tempi recenti, gli studiosi di iconografia bizantina hanno cercato nelle miniature dei salteri marginali soprattutto echi delle polemiche tra iconoclasti e iconoduli. Il numero delle miniature collegate a queste polemiche è stato certamente sovrastimato: oggi, è sensato pensare che questo numero non superi la dozzina.[4] Costanti, invece, sono, per me, i prestiti dall'immaginario pagano; come esempio fra molti altri riproduco la miniatura a fol. 74r del Chludov (Figura 6) che illustra Sal 74:11, «E frantumerò tutti i corni dei peccatori»:[5] un aguzzino, mancino, spezza con un

---

[1] Coricio di Gaza, *Apologia mimorum* (*Ὁ λόγος ὑπὲρ τῶν ἐν Διονύσου τὸν βίον εἰκονιζόντων*): 110. Τίς δὲ οὐκ ἂν ἀπείποι καταλέγειν ἐπιχειρῶν ὅσα μιμοῦνται; δεσπότην, οἰκέτας, καπήλους, ἀλλαντοπώλας, ὀψοποιούς, ἑστιάτορα, δαιτυμόνας, συμβόλαια γράφοντας, παιδάριον ψελλιζόμενον, νεανίσκον ἐρῶντα, θυμούμενον ἕτερον, ἄλλοι τῷ θυμουμένῳ πραΰνοντα τὴν ὄργήν. 111. Τί οὖν ἅπαντα μοι παραδραμὼν σχῆμα πεπορνευμένου φέρεις εἰς μέσον; ἢ τοῦτο μόνον ἡμῖν τυγχάνειε τεθεαμένος. Una traduzione italiana, in parte diversa, è in F. Barberis, *L'Apologia mimorum di Coricio di Gaza. Introduzione, traduzione, commento* (Tesi di dottorato), Genova 1992. Cf. J. N. Ljubarskij, *Der Kaiser als Mime. Zum Problem der Gestalt des byzantinischen Kaisers Michael III*, Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik 37 (1987) 42.

[2] Sulla illustrazione della Bibbia greca dei Settanta ed in particolare del Salterio il testo di riferimento è sempre K. Weitzmann, *Die Illustration der Septuaginta*, Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst 3–4 (1952–1953), 96–120 (rist e trad. come *The Illustration of the Septuagint*, in: idem, *Studies in Classical and Byzantine Manuscript Illumination*, ed. H. L. Kessler, Chicago–London 1971, 45–75). Le miniature dei salteri marginali sono riprodotte in: S. Dufrenne, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge; Pantocrator 61; Paris gr. 20; British Museum 40.731*, Paris 1966; S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du Moyen âge; 2. Londres Add. 19352*, Paris 1971; M. V. Šćepkina, *Miniatjury Chludovskoj psaltyri. Grečeskij illustrirovonnyj kodeks IX veka*, Mosca 1977; *Οἱ θησαυροὶ τοῦ Ἁγίου Ὄρους. 1. Εἰκονογραφημένα χειρόγραφα. 3. Μ. Μεγίστης Λαύρας, Μ. Παντοκράτορος, Μ. Δοχειαρίου, Μ. Καρακάλου, Μ. Φιλοθέου, Μ. Ἁγίου Παύλου*, ed. S. M. Pelekanidis, P. K. Christou, C. Mavropoulou-Tsioumi, S. N. Kadas, Atene 1979, figg. 180–237.

[3] Sulle immagini teatrali nell'arte bizantina e sulla datazione del modello di queste immagini dei salteri marginali cf. M. Bernabò, *Teatro a Bisanzio: le fonti figurative dal VI all'XI secolo e le miniature del Salterio Chludov*, Bizantinistica, ser. 2, 6 (2004), in corso di pubblicazione.

[4] V. K. A. Corrigan, *Visual Polemics in the Ninth-Century Byzantine Psalters*, Cambridge, Mass., 1992; L. Brubaker — J. Haldon, *Byzantium in the Iconoclastic Era (ca. 680–850): The Sources. An Annotated Survey*, Birmingham 2001, 43–47, ne elencano sei.

[5] Tutte le traduzioni dei versetti dei salmi qui riportate sono da *Il Salterio della tradizione. Versione del Salterio greco dei 70*, ed. L. Mortari, Torino 1983.



Fig. 1a. L'orditore di inganni (Chludov, fol. 40v); 1b. Il bieco miscredente (Chludov, fol. 19r); 1c. Quello che trattiene la lingua (Chludov, fol. 30r); 1d. Gli ingrati (Chludov, fol. 77r); 1e. I Farisei bigotti (Pantocratore, fol. 114v); 1f. Il rabbioso (Chludov, fol. 34v)



Fig. 2a. Quello che cerca di discolparsi (Chludov, fol. 108v); 2b. Il disperato (Chludov, fol. 38v); 2c. Il terrorizzato (fol. 117r); 2d. Il mortificato (Chludov, fol. 108v); 2e. L'adirato (Chludov, fol. 78r); 2f. I dolenti (Chludov, fol. 135r)

randello nodoso i corni di un peccatore dopo averlo fatto piegare in avanti tirandogli per i capelli la testa verso terra, mentre altri due peccatori in piedi dietro di lui pare abbiano già subito la stessa sorte. L'iconografia del gruppo dell'aguzzino e del primo peccatore è modellata su un gruppo classico, quale Teseo che sconfigge il minotauro, qui in un mosaico dell'ultimo quarto del III sec. d.C. (Figura 7), oppure Eracle che si batte con Acheloo, che aveva assunto l'aspetto di un toro, per sposare Deianira.

Un'ulteriore premessa al repertorio riguarda lo stato dei testimoni superstiti della recensione del ciclo miniato dei salteri. Dobbiamo figurarci questi manoscritti come quanto sopravvissuto casualmente ad eventi secolari; non possiamo pensare, cioè, di avere né le copie prodotte con maggior cura e più complete come numero di illustrazioni, né una grande percentuale delle copie prodotte. Inoltre, il Chludov ed il Pantocratore dipendono da un comune modello casualmente conservatosi e recuperato da qualche erudito agli inizi della cosiddetta Rinascenza Macedone; con ogni probabilità, questo modello, oggi perduto, non sarà stato a sua volta l'archetipo del ciclo miniato, ma una sua copia non sappiamo quanto fedele, accurata e completa. In altre parole, dobbiamo accontentarci di vedere nelle immagini del Chludov e del Pantocratore semplicemente quanto ci è arrivato per nostra fortuna da così grande distanza di tempo.

Quest'ultima osservazione può aiutare a spiegare la differente frequenza di illustrazioni che notiamo passando da salmo a salmo, per cui a salmi privi del tutto di illustrazioni seguono salmi come il 77 che nel Chludov ha ben quindici miniature; può anche aiutare a spiegare il fatto che abbiamo raffigurazioni di tipi umani peregrini — come, nel Chludov, l'uomo che si trattiene la lingua a Sal 33:14 («Fa cessare la tua lingua dal male e le tue labbra da parole di inganno»), a fol. 30r (Figura 1c), l'uomo rabbioso che digrigna i denti di Salmo 36:12 («Il peccatore spierà il giusto e digrignerà contro di lui i suoi denti»), a fol. 34v (Figura 1f), o l'uomo che mostra le mani di Sal 67:32 («L'Etiopia protenderà la sua mano a Dio»), a fol. 65r (Figura 3e) — mentre non ne abbiamo di altri tipi più comuni, come, prendendo gli stessi salmi, i poveri, i ricchi e gli umili di Salmo 33, quello che trasgredisce, il furioso, i malvagi, i miti e l'uomo di pace di Salmo 36, gli orfani, le vedove, gli uomini in ceppi ed i ribelli di Salmo 67. Spesso solo uno dei tipi umani descritti in ciascun salmo viene reso in immagine, difficile appunto dire se questo è il risultato dello stato lacunoso in cui il ciclo è stato tramandato fino a noi, di una scelta fatta al momento dell'ideazione del ciclo, o, infine, della disponibilità di modelli figurativi a cui ispirarsi sempre al momento dell'ideazione. Dovremmo anche chiederci se sia da cercare nella storia della tradizione del ciclo, nella disponibilità di modelli o nella pratica di lavoro di bottega la spiegazione alla duplicazione di immagini in salmi diversi, come ad esempio, Mosè che si mangia le mani duplicato nelle scene di ribellione degli Israeliti nel deserto nel Chludov a fol. 77r per Sal 77:40, a fol. 78r per Sal 77:56 (Figure 8 e 2f), a fol. 108v per Sal 105:6 sgg.; o come il già citato bastonatore mancino dei peccatori (Figure 6 e 4b) ripetuto destro a Sal 44:17 sgg. che decapita con una lunga spada i martiri che non hanno abiurato afferrandone anche qui uno per i capelli.[6]

Come ultima nota preliminare, il problema dei criteri in base ai quali riconoscere la teatralità di una figura. Considerato che non abbiamo di fronte agli occhi l'edizione originaria del ciclo miniato, ma cicli tardi con scene copiate e forse rielaborate più volte, va ammessa subito la possibilità di un certo numero di errori. Il riconoscimento della ispirazione teatrale di una figura non può basarsi su di un decalogo di elementi scenici individuabili con certezza: gesti e movimenti della recitazione possono essere naturali, convenzionali oppure mimici e possono mutare in dipendenza di molti fattori. Un buon numero di figure sono state riconosciute come teatrali per la somiglianza dei loro gesti, movimenti ed espressioni con quanto documentato del teatro antico nella pittura vascolare, in statuette fittili o in metallo e in altri materiali di età ellenistica e nelle miniature dei manoscritti medievali di Terenzio, che risalgono a una edizione illustrata delle sue commedie fatta nel V secolo; in altri casi si è proceduto empiricamente, per analogia o per confronti. Un

[6] Senz'altro l'aguzzino destro con la spada rappresenta la versione originale della figura, mentre l'aguzzino mancino con il bastone è i risultato del rovesciamento della figura ricalcata dalla prima o dal modello originario comune a entrambe.

primo esempio è la miniatura per Sal 84:2 nel Chludov (fol. 84v) (Figura 9) che presenta Zaccheo, il pubblicano, con il volto di Sileno e la statura di un nano che si tiene in piedi su un albero per vedere Cristo. Nella corrispondente miniatura del Pantocratore (fol. 118r) (Figura 10) Zaccheo mantiene la statura di nano e, appannati, i tratti di Sileno. Zaccheo è, così, presentato con tratti caricaturali che lo rendono immediatamente riconoscibile come figura comica. La medesima scena nelle Omelie parigine di Gregorio Nazianzeno (Bibliothèque nationale, cod. gr. 510, fol. 87v) (Figura 11) dell'880–883, un manoscritto pressoché contemporaneo quindi al Chludov, presenta Zaccheo senza i tratti di nano e Sileno, ma come un comune giovane barbuto.

Un secondo esempio è la scena della Cacciata dei mercanti dal Tempio. L'Evangeliario purpureo di Rossano Calabro (fol. 2r) (Figura 12), del VI–VII secolo, che illustra il momento immediatamente successivo alla cacciata dei mercanti quando Cristo discute con i Giudei, mostra i mercanti in pose molto espressive, uno in particolare si piega in maniera quasi innaturale ed è così carico di rabbia nei confronti di Cristo da parere sul punto di saltargli addosso. Nell'insieme la scena pare uno squarcio su un mercato antico, con commercanti indaffarati e focosi, realistici quasi fossero stati ritratti dal vero. L'altare di Vuolvinio in Sant'Ambrogio a Milano (Figura 13), della metà del secolo IX, quindi di poco anteriore al Chludov, riproduce, invece, proprio il momento della cacciata, con solamente due mercanti che fuggono spaventati incalzati da Cristo che alza un frustino, in maniera realistica, ma meno calcata del Rossanense. Anche il Chludov (Sal 68:9: «Perché lo zelo della tua casa mi ha divorato»; fol. 66r) ha due soli mercanti (Figura 14 e 4f), il più anziano dei quali si ingobbisce da quanto rincalca la testa nel busto, mentre il più giovane, che alza la mano a pararsi dai colpi, ha una bocca eccessivamente larga, le labbra serrate e profonde rughe diritte sulla fronte: i due sono figure comiche, tipi caricaturali di mercante e cambiavalute, che dovevano probabilmente portare una maschera, immediatamente riconoscibili dal pubblico nei loro ruoli sociali alla loro apparizione in scena. La credibilità della arrabbiatura di Cristo che li insegue senza affanno alzando il frustino è poi dubbia. Una rappresentazione dell'evento farsesca, quindi, piuttosto che realistica. Scene con servi che cercano di sfuggire a una bastonatura sono comuni nella commedia latina; fosse di secoli posteriore, la scena sembrerebbe un momento comico della Commedia dell'arte.

Come terzo esempio, la miniatura col Battesimo di Cristo nel Chludov, riferito a Sal 113:3 (fol. 117r) (Figura 15), che contiene alla destra delle acque bloccate del fiume una personificazione del Giordano vestita di sole brache e berretto a pileo, che sta accucciata sulle ginocchia in una posa degna di un contorsionista; il berretto pare quello dei cinedi[7] e la gesticolazione è così accentuata che sembra parli con le mani, come un mimo sulla scena che faccia intendere al pubblico il suo terrore alla manifestazione di Cristo. Varie altre figure nel Chludov, come quello che trattiene la lingua di Sal 33:14 (fol. 30r) (Figura 1c), gesticolano in maniera icastica. Quintiliano (*Institutio oratoria*, Lib. XI, 3:88–89 e 181–183) avrebbe considerato questi gesti adatti appunto ad attori comici e mimi, in quanto alludono per imitazione alle cose raccontate, distinguendoli così dai gesti dell'oratore che debbono tenere come regola prima il senso della misura e piuttosto accompagnare e sottolineare il discorso. Parallelamente, la gestualità da palcoscenico delle figure del Chludov



Fig. 3a. Lo stupefatto (Chludov, fol. 45v); 3b. Gli arroganti sbeffeggiati (Chludov, fol. 70v); 3c. I caritatevoli (Chludov, fol. 35r); 3d. Il morto (Chludov, fol. 5r); 3e. Quello che protende le mani (Chludov, fol. 65r); 3f. Il traditore (Chludov, fol. 46r)



Fig. 4a. L'usuraio (Chludov, fol. 84v); 4b. Il lorario (Chludov, fol. 74r); 4c. Il mendicante (Chludov, fol. 100r); 4d. Il martire (Chludov, fol. 22v); 4e. Il soldato (Chludov, fol. 67r); 4f. Il mercante e il cambiavalute (Chludov, fol. 66r); 4g. Il vecchio (Chludov, fol. 91v)

è distinta dalla gestualità che, nelle raffigurazioni medievali, vediamo in scene di dialogo, come, ad esempio, nelle miniature del Libro di Giobbe della Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. gr. 749, probabilmente dipinto a Roma verso l'anno 820: alla Sesta disputatio di Giobbe (Giob 19:1–29; fol. 126r) (Figura 16),[8] Giobbe, Elifaz, Bildad e Sofar, accompagnano quanto viene detto con sobri gesti oratori di affermazione, confutazione o riflessione.

Nel Chludov, infine, sono singolarmente numerose le figure che sono dipinte rivolte verso il lettore del manoscritto, come il bieco miscredente della Crocifissione di Sal 21:8 (fol. 19r) (Figure 17 e 1b), oppure i personaggi riprodotti alle Figure 1a, 1c, 1d, 1e, 1f, 2b, 3a, 3e, 3f. L'artificio pare ripetere il movimento dell'attore sul palcoscenico che distaccandosi

[7] K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass., 1959 (trad. ital. *L'illustrazione del libro nell'antichità*, ed. M. Bernabò, Spoleto 2004, fig. 96).

[8] M. Bernabò, *Le miniature per i manoscritti greci del Libro di Giobbe*, Firenze 2004, 146–154, 92–93 e fig. 105. Per la datazione del manoscritto vedi anche I. Oretskaia, *A Stylistic Tendency in Ninth-Century Art of the Byzantine World*, Zograf 29 (2002–2003) 5–19.



Fig. 5a. Divinità di fiume — servo seduto (Chludov, fol. 135r); 5b. Diavolo — servo che corre (Chludov, fol. 63r); 5c. Ade (Chludov, fol. 63v); 5d. Diavolo — servo che corre (Chludov, fol. 92v)



Fig. 6. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 74r: i corni dei peccatori spezzati (da Ščepkina)

dagli altri attori in scena parla a parte come tra di sé o attrae l'attenzione del pubblico rivolgendoglisi di faccia.

L'idea che sottende a questo repertorio di figure comiche è che il miniatore che fu incaricato di dipingere i personaggi del ciclo cristiano dei salmi — o chi a lui dettava le scelte — abbia avuto come modello il teatro comico, il mimo ed il pantomimo. Il brano di Coricio riportato in epigrafe testimonia che i mimi ancora nel VI secolo mettevano in scena una gamma illimitata di passioni e di ruoli sociali, che potevano apparire gli stessi descritti nei salmi. Gli esempi elencati da Coricio sono affiancati da altre fonti scritte tardoantiche. Il mimo Porfirio di Efeso, convertitosi e martirizzato a Cesarea di Cappadocia nel 275, metteva in scena una parodia del battesimo con un vescovo e battezzandi durante la quale arrivavano degli angeli;[9] dalla storia del mimo Genesio, martirizzato a Roma nel 303, ricaviamo un cast di personaggi comprendente un battezzando, un presbitero, un esorcista, un vescovo, un magistrato, un gruppo di amici di Genesio, soldati romani.[10] Coricio stesso, d'altra parte, dice che non sarebbe possibile elencare tutti i tipi portati dai mimi sulla scena.

Il repertorio va considerato in ogni caso preliminare e parziale: sono state escluse le figure ispirate dalla danza pantomimica, la gran parte delle figure mitologiche, molte delle figure di sileni e di Ade, le figure con maschere di animali ed anche le scene che nell'insieme, non tanto per i singoli personaggi, sembrano scene comiche di teatro; inoltre, l'ultimo gruppo include soltanto alcuni esempi dei diavoli che popolano i salteri e tra i tipi del soldato, del malvagio e del povero ne è stata scelta solo una fra molte varianti. E' bene anche, da una parte, ricordare che il repertorio non va considerato un catalogo di figure del mimo medievale, ma un catalogo di figure del mimo e del teatro tardoantico; dall'altra, tener conto che l'ideatore del Salterio Chludov per aver mantenuto nel IX secolo espressioni e tipologie così astruse e lontane dai suoi anni doveva essere un erudito convinto di aver recuperato un cimelio prezioso dell'antichità. L'empiricità dei criteri di riconoscimento della teatralità delle figure mi ha spinto, per alcune di esse, ad avvalermi dell'esperienza di due amici, attori di lunga carriera nel teatro contemporaneo italiano, Alessandro Baldinotti e Patrizia De Libero, che affettuosamente ringrazio.

Figura 1. Il primo gruppo comprende cinque personaggi moralmente negativi, tutti i quali si presentano pressappoco frontali, quasi, come detto sopra, parlassero a parte per non farsi udire dai compagni o per attirare su di sé l'attenzione del lettore-pubblico. *L'orditore di inganni* o calunniatore, Figura 1a (Sal 40:8: «un'accusa iniqua hanno deposto contro di me», e 10: «ha ordito contro di me un grande inganno»), ha voltato le spalle a Mosè isolandosi dal gruppo di Israeliti che lo attacca verbalmente, e sorride compiaciuto con l'aria di uno che è riuscito nella sua macchinazione, nel suo caso spingere alla ribellione contro Mosè ed i comandi di Dio. *Il bieco miscredente* di Figura 1b (Sal 21:8: «Quanti mi osservavano si sono beffati di me, hanno aperto le labbra, hanno scosso la testa») è un malvagio o uno scettico; ha la testa rincalcagnata tra le spalle e guarda torvo di traverso verso la figura, che è stata ritagliata via, di Cristo crocifisso. *Quello che si trattiene la lingua* di Figura 1c (Sal

[9] *PG* 117, col. 144; R. Van der Vorst, *Une Passion inédite de S. Porphyre le mime*, Analecta Bollandiana 29 (1910) 258–275.

[10] Questi testi sul mimo cristiano sono raccolti in: H. Reich, *Der Mimus, ein literatur-entwicklungsgeschichtlicher Versuch*, Berlin 1901 (rist., Hildesheim 1974), spec. 84 sgg. e 87–88 per la storia di Genesio.



Fig. 7. Mosaico, Wien, Kunsthistorisches Museum, ca 275–300: Teseo sconfigge il minotauro

33:14 («Fa cessare la tua lingua dal male e le tue labbra da parole di inganno») si è girato sul tronco chinandosi sulle ginocchia, mentre si tappa la bocca con la mano destra ed alza la mano sinistra all'altezza del petto allargando le prime tre dita e chiudendo anulare e mignolo; può essere accoppiato a *Il rabbioso* di Figura 1f (Sal 36:12: «Il peccatore spierà il giusto e digrignerà contro di lui i suoi denti»), che sta accucciato frontale e digrigna i denti, anche lui con una mano al petto e l'altra alla bocca. *Gli ingrati* di Figura 1d (Sal 77:40: «Quante volte lo provocarono nel deserto, lo fecero adirare nella terra arida») sono di nuovo un gruppo di accusatori di Mosè, dai quali si è isolato un anziano quasi calvo, salvo per i bianchi corimbi sopra le tempie e con un buffo naso a punta e lunga barba bianca, che sembra apostrofare il pubblico nello stesso tempo in cui rivolge il braccio teso in gesto accusatorio verso Mosè. Questo ingrato ha i tratti fisionomici di statuine fittili di attori della Commedia Nuova ed il suo ampio gesto è lo stesso che fanno vari personaggi delle miniature di Terenzio, come il lenone Dorione a *Phormio* III, 2 nei manoscritti di Terenzio parigino, allorché, stufo di promesse, minaccia di vendere Panfila al soldato se Fedria non gli porterà i soldi per riscattarla (Figura 17);[11] i suoi compagni fanno invece il gesto dell'accusare stendendo il braccio con la mano aperta, come nella celebre miniatura con Cristo davanti a Pilato nel Rossanense (fol. 8v) (Figura 18). *I Farisei bigotti* di Figura 1e (Sal 81:6, ma cf. Giov 10:31–34) sono un gruppo di malvagi che stanno per lapidare Cristo; tutti sollevano minacciosi una pietra con il braccio alto sopra la testa girandosi verso il pubblico, come a richiamarne l'attenzione sulla drammaticità del momento; tra di loro spicca uno dall'aspetto silvano e arcigno, folto e rosso di capelli e barba; l'essere rosso di pelo connota il malvagio anche alla Figura 3e, ma più a questo fariseo bigotto mi sembra assomigli la descrizione del secondo vecchio (ὁ ἕτερος πάππος), appunto rosso di pelo, nella classificazione dell'*Onomastikon* (IV, 143–145) di Polluce.[12]



Fig. 8. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 78r: Gli Ebrei si ribellano a Mosè (da Ščepkina)



Fig. 9. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 84v: Cristo e Zaccheo (da Ščepkina)

---

[11] V. Bernabò, *Teatro a Bisanzio*. La scena con Dorione è a fol. 161r nel Terenzio parigino (Bibliothèque nationale, cod. lat. 7899), v. L. W. Jones — C. R. Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, Princeton 1931, fig. 727.

[12] Julius Pollux, *Ὀνομαστικόν (Pollucis Onomasticon)*, ed. E. Bethe, Leipzig 1900–1937, 243–244. Il testo è riprodotto e tradotto in



Fig. 10. Salterio del Pantocratore, Athos, Monastero del Pantocratore, cod. 61, fol. 118r: Cristo e Zaccheo (da Θησαυροὶ 1/3)



Fig. 11. Omelie di Gregorio Nazianzeno, Paris, Bibliothèque nationale, cod. gr. 510, fol. 87v, part.: Cristo e Zaccheo (da Omont)

Figura 2. Questo secondo gruppo è formato da sei personaggi in preda a violente emozioni. Figura 2a, *Il disperato* (Sal 105:19 sgg.), è Mosè che scende dal Sinai con passo deciso e trova gli Israeliti intenti ad adorare il vitello d'oro; la sua disperazione è comunicata dai gesti di portare la destra al petto e la sinistra alla fronte, che sono simili a quelli di Pietro alla Figura 2c. Questo Mosè fa parte di una sequenza di illustrazioni di avvenimenti da Esodo riassunti a Sal 105, dipinte nel Chludov ai margini di fol. 108r e fol. 108v (Figura 19). Accanto a Mosè nella miniatura è Aronne Figura 2b, che è il tipo di *Quello che cerca di discolparsi*, mortificato, il quale, abbassata la testa tra le spalle e rivolte le mani parallele alla sua sinistra come a scansare la colpa, cerca di scusarsi con Mosè per non aver saputo trattenere gli Israeliti dai misfatti idolatri; un gruppo di questi ultimi a sinistra di Mosè ed Aronne (Figura 19) sta appunto festeggiando con danze e musica ed un secondo gruppo, dalla parte opposta dei due, adora in inginocchio l'idolo d'oro sulla colonna. La gestualità di Aronne è quella del servo Davo a *Andria* III, 5, nel manoscritto carolingio di Terenzio di Parigi (Bibl. nat., cod. lat. 7899, fol. 22r) (Figura 20), dove Davo sta a gambe incrociate e tiene le mani parallele come Aronne; Davo sa di aver messo nei guai Panfilo e cerca di cavarsela senza danni con una nuova astuzia per salvare il padrone dalle nozze non volute. *Il disperato*, Figura 2c, è Pietro nell'episodio delle lacrime ispirato dalla disperazione e pianto di David descritta a Sal 38:3–4, 10 e 13. Anche il Pantocratore ha una simile e forse più espressiva immagine dell'apostolo (fol. 48r) (Figura 21). La gestualità di Pietro, che si piega su se stesso portando una mano al petto e l'altra al volto, è comune a molti servi preoccupati o disperati nelle minature carolinge di Terenzio, come, ad esempio, Parmenone che, a *Eunuchus* V, 4 (Figura 22), rompe in ripetute esclamazioni di incredulità e disperazione non sapendo più che fare ascoltando il resoconto degli eventi dell'ancella Pitia, così come Pietro che al canto del gallo si rende conto del suo triplice tradimento.[13] *Il terrorizzato* di Figura 2c è la personificazione del Giordano, già discussa nella premessa, che mima con le mani il suo terrore torcendosi indietro per non vedere Cristo battezzato [Sal 113:3 o 5: «il Giordano si volse indietro»; «e tu (che hai) Giordano che ti sei volto indietro?»]. *Il rabbioso* di Figura 2e è Mosè in uno degli episodi dove viene attaccato dagli Israeliti nel deserto (qui a Sal 77:40 o 56) (cf. Figura 8). Infine, *I dolenti* o piangenti di Figura 2f sono gli Israeliti in esilio che, all'invito dei Babilonesi, si mettono a piangere dopo aver appeso ai salici i loro strumenti (Sal 136:1: «Presso i fiumi di Babilonia là ci sedemmo e piangemmo»).

Figura 3. Questo terzo gruppo raccoglie sei tipi, alcuni moralmente negativi come quelli del gruppo alla Figura 1, ma presentati in maniera caricaturale. *Lo stupefatto* di Figura 3a è un particolare di Apollofano, il compagno di Dionigi Areopagita, che sta indicando la crocifissione connessa con Sal 45:6 («Sono state sconvolte le genti, si sono piegati i regni; ha emesso la sua voce, è stata scossa la terra») con il braccio destro alzato e la testa reclinata sulla spalla opposta, un ampio gesto oratorio frequente nelle miniature di Te-

---

italiano in L. Bernabò Brea, *Menandro e il teatro greco nelle terracotte liparesi*, Genova 1981, 143. Cf. M. F. Della Corte, *La tipologia del personaggio della Palliata*, in: *Association Guillaume Budé. Actes du IX Congrès* (Roma, 13–18 aprile 1973) I, Paris 1975, 359.

[13] Quintiliano (*Inst. Or.*, Lib. XI, 3:103–104) lo chiama gesto del chiedere perdono o del pentimento, traduzione visiva delle espressioni «Che cosa farò ora? Cosa puoi fare tu?» («Quid nunc agam? Quid facias?»).



Fig. 12. Evangeliario di Rossano, Rossano Calabro, Cattedrale, fol. 2r: Cacciata dei mercanti dal tempio (da Rotili)

renzio, fatto, ad esempio, da Cremete che discute gli avvenimenti con Demifone a *Phormio* IV, 1 nel manoscritto parigino (fol. 163r) (Figura 23). *Gli arroganti sbeffeggiati* di Figura 3b sono quelli che a Sal 72:9: «pongono contro il cielo la loro bocca e la loro lingua percorre la terra», ritratti qui con una maschera mostruosa dalle labbra allungate smisuratamente verso l'alto e la lingua lunghissima fino a terra. *I caritatevoli* e *L'umile* di Figura 3c, riferiti a Sal 36:21 («il giusto ha compassione e dona») o 26 («Tutto il giorno fa misericordia e presta»), ricevono dalla personificazione della Carità delle monete, che, secondo il testo scritto sopra e a lato della miniatura,[14] dovrebbe per loro essere esempio a fare altrettanto; dei tre caritatevoli in pectore, i primi due hanno

[14] Cf. Corrigan, *Visual Polemics*, 29.



Fig. 13. Altare di Vuolvinio, Milano, Sant'Ambrogio, part.: Cacciata dei mercanti dal tempio (da Il Millennio Amrosiano)



Fig. 14. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 66r: Cacciata dei mercanti dal tempio (da Ščepkina)



Fig. 15. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 117r: Battesimo di Cristo nel Giordano (da Ščepkina)



Fig. 16. Libro di Giobbe e catena, Roma, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Vat. gr. 749, fol. 126r: Sesta disputatio di Giobbe (da Bernabò, Le miniature)



Fig. 17. Terenzio, Commedie, Paris, Bibliothèque nationale, cod. lat. 7899, fol. 161r: Dorione (Phormio, III, 2) (da Jones e Morey)



Fig. 18. Evangeliario di Rossano, Rossano Calabro, Cattedrale, fol. 8v: Cristo davanti a Pilato

abito monacale ed il capofila ha un lungo naso triangolare, che pare posticcio, così da sembrare una maschera; l'ultimo della fila rincalcagna la testa tra le spalle in un atteggiamento genuino da umile.[15] Un elenco di ruoli della vita, tra i quali l'umile, il depresso, il vecchio, che erano portati sulla scena dai pantomimi, è dato da Libanio, *Sulla danza* 117. *Il morto* di Figura 3d, che nella foto è stato ruotato di 90 gradi rispetto al manoscritto dove è dipinto orizzontale nel senso della scrittura, è riferito a Sal 6:5 («perché non c'è nella morte chi di te si ricorda: e chi ti confesserà negli Inferi?»); ha il titolo ΝΕΚΡΟϹ ΑΝ[ΘΡΟΠ]ΟϹ e sta con le braccia allargate, in un gesto di autocommiserazione e disperazione, uguale a quello del *Martire* di Figura 4d; nei manoscritti di Terenzio questo gesto è fatto, ad esempio, dall'ancella Miside ad *Andria* I, 5, mentre ascolta il resoconto di Panfilo, e dall'ancella Doria a *Eunuchus* IV, 1, preoccupata dagli avvenimenti occorsi, entrambe esclamando ripetutamente «Povera me!», «Me misera!», «Per l'amor del cielo!»[16] *Quello che protende le mani* di Figura 3e dovrebbe portare le mani davanti a sé (Sal 67:32: «L'Etiopia protenderà la sua mano a Dio»). *Il traditore* di Figura 3f (Sal 46:1: «Genti tutte battete le mani, acclamate Dio con voce di esultanza») è un malvagio rosso di capelli e completamento rosso anche di abiti, dai calzari alla tunica, al berretto a pileo, come il Fariseo di Figura 3e, che si è distaccato da un gruppo di rappresentanti dei popoli che acclamano Cristo e si volta indietro con aria maligna; la borsa gonfia che porta attaccata alla cintura sa di paga del tradimento.

Figura 4. Il quarto gruppo è formato da mestieri e tipi sociali. *Il pubblicano* di Figura 4a è Zaccheo, già discusso nella premessa (Sal 84:2: «Hai rimesso le iniquità al tuo popolo, hai coperto tutti i loro peccati»), che il miniatore ha dipinto di piccola statura e arrampicato su di un sicomoro per riuscire a vedere Cristo accolto dalla folla a Gerico, fedelmente al racconto evangelico (Lc 19:3–4); i suoi tratti di Sileno sono caricaturali e la scena, nella quale Cristo dovrebbe alazare gli occhi e dirgli di scendere in fretta dall'albero perché quello stesso giorno si fermerà a casa sua, ha una aria vagamente comica; una scena teatrale simile si trova, ad esempio, ad *Aulularia* V, 2 di Plauto, dove il servo Strobilo si

[15] Assomiglia, così, ai più convincenti bisognosi della miniatura con l'uomo caritatevole ed i poveri di Sal 111:9 («[il giusto] ha sparso, ha dato ai poveri…») (fol. 116r), che hanno rispettivamente i titoli ΑΝΗΡ ΕΛΕΗΜΩΝ e ΠΕΝΗΤΕϹ).

[16] Altri esempi a *Andria* III, 2 e IV, 3, *Eunuchus* IV, 3, V, 5, *Hecyra* IV, 1; vedi nel Terenzio parigino ai foll. 9v, 18r, 26r, 51r, 52v, 62v, 138v: Jones–Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, fig. 42, 91, 125, 127, 238, 292, 638.



Fig. 19. Salterio Chludov, Mosca, Museo Storico, cod. 129, fol. 108v: Mosè, Aronne ed il vitello d'oro (da Ščepkina)

è nascosto sull'albero per spiare il vecchio Euclione che seppellisce la pignatta con l'oro. *Il lorario* o aguzzino di Figura 4b (Sal 74:11: «E frantumerò tutti i corni dei peccatori»), già discusso nella premessa come derivato da un soggetto classico, è un personaggio che entra frequentemente in gioco in momenti comici della commedia latina a bastonare servi disobbedienti e colpevoli. Figura 4c è *Il mendicante* collegato al titolo di Sal 101 («Preghiera del povero quando è preso dallo sconforto») ed ha appunto scritto accanto in onciale il titolo O ΠΤΟΧΟϹ. Figura 4d è *Il martire* di Sal 24:10 («Tutte le vie del Signore, misericordia e verità per coloro che ricercano la sua alleanza e le sue testimonianze»), con accanto il titolo O ΜΑΡΤΥΡ, che ha testimoniato la sua fede nonostante le torture, gli effetti delle



Fig. 20. Terenzio, Commedie, Paris, Bibliothèque nationale, cod. lat. 7899, fol. 22r, part.: Davo (Andria III, 5) (da Jones e Morey)



Fig. 21. Salterio del Pantocratore, Athos, Monastero del Pantocratore, cod. 61, fol. 48r, part.: Pietro piange al cant odel gallo (da Θησαυροὶ 1/3)

quali sono evidenti sul suo corpo sanguinante; per il suo gesto di autocommiserazione di allargare le braccia vedi sopra a *Il morto*, Figura 3d. *Il soldato* di Figura 4e è un dettaglio di una crocifissione (a Sal 68:21: «Mi hanno dato in cibo del fiele e per dissetarmi mi hanno abbeverato di aceto»), dove lui sta immobile a sinistra, mentre un secondo soldato dal lato opposto allunga con la lancia a Cristo la spugna con l'aceto. Armato di lancia, il nostro soldato ha faccia triangolare, barba a punta e due ciuffi di capelli alle tempie, così da apparire caricaturale e non realistico; la fisionomia del volto è quella del servo sconcertato, come, ad esempio, in una statuetta ellenistica di terracotta rinvenuta a Lipari (Figura 24).[17] *Il mercante e il cambiavalute*, di Figura 4f, della Cacciata dal Tempio di Sal 68:9 (il verso è citato a Giov 2:15–16: «[15]allora fatta una sferza di funicelle, li cacciò tutti dal tempio con le pecore e i buoi, sparpagliò le monete dei cambiavalute, rovesciò i loro banchi [16]e ai venditori di colombe disse…»), l'uno anziano e canuto, l'altro più giovane, entrambi col volto coperto da maschere, sono già stati discussi nella premessa. *Il vecchio* di Figura 4g, con il titolo ΓΕΡΩΝ, tiene le mani appoggiate a un lungo bastone, ha barba e capelli bianchi che gli cadono sulle spalle ed è vestito di una tunica rosa; è il tipo dell'anziano del teatro classico (Tiresia, Creonte, Priamo, il pedagogo, ecc.) e del filosofo cinico o stoico; nelle miniature di Terenzio l'immagine del senex col bastone si incontra a *Andria* IV, 5 (Cremete), *Heautontimorumenos* I, 1 (Cremete e Menedemo), *Adelphoe* IV, 6 (Demea);[18] in ambito cristiano, il manoscritto carolingio della *Psychomachia* di Prudenzio a Berna (Bürgerbibliothek, cod. 264), che è una copia di un modello tardoantico,[19] raffigura Giobbe (p. 80) in maniera del tutto simile al *geron* del Chludov, che scende sul campo di battaglia a fianco delle virtù cristiane (Figura 25).

Figura 5. Quest'ultimo gruppo comprende quattro tipi non umani, cioè due divinità pagane e due diavoli, i quali rappresentano solo una selezione tra i vari tipi simili del Chludov. *La Divinità di fiume* di Figura 5a, di Sal 136:1 («Presso i fiumi di Babilonia là ci sedemmo e piangemmo»), resa in maniera caricaturale, è il tipo molto frequente nel teatro classico del servo seduto sull'altare, triste e sconsolato

---

17 L. Bernabò Brea — M. Cavalier, *Meligunìs Lipára. Scavi nella necropoli greca di Lipari*, Roma 1991, fig. 87a.

18 Jones–Morey, *The Miniatures in the Manuscripts of Terence*, fig. 137, 330 e 534.

19 H. Woodruff, *The Illustrated Manuscripts of Prudentius*, Art Studies 7 (1929) 33–79.



Fig. 22. Terenzio, Commedie, Paris, Bibliothèque nationale, cod. lat. 7899, fol. 61v: Parmenone (Eunuchus, V, 4) (da Jones e Morey)



Fig. 23. Terenzio, Commedie, Paris, Bibliothèque nationale, cod. lat. 7899, fol. 163r: Cremete (Phormio, IV, 1) (da Jones e Morey)



Fig. 24. Terracotta, Lipari, Museo: Il servo sconcertato (da Bernabò Brea e Cavalier)

— ad esempio, in una statuetta di terracotta dal Pireo (Figura 26).[20] Figura 5b e Figura 5d sono due varianti del servo che corre, trasformato nel primo caso in un diavolo che fugge al momento della discesa di Cristo nell'Ade (Sal 67:1: «Sorga Dio e siano dispersi i suoi nemici e fuggano, quelli che lo odiano, dal suo volto»), nel secondo nel diavolo che dice di buttarsi giù, se lui è davvero Dio, a Cristo, raffigurato in piedi sul tetto del tempio di Gerusalemme (Sal 90:11–12: «... [11]comanderà ai suoi angeli di custodirti in tuttte le tue vie. [12]Sulle loro mani ti porteranno, perché non inciampi col tuo piede nel sasso») — nell'episodio della tentazioni di Gesù nel deserto a Mt 4:6; Lc 4:10–11 è il diavolo a citare il verso a Cristo. Immagine di servi che corrono simili a questi diavoli sono frequenti in statuine di terracotta o in scene di drammi satireschi e farse fliaciche nella pittura vascolare (Figura 27). Infine, *Ade* di Figura 5c, un dettaglio da una miniatura con l'Anastasi (Sal 67:6: «Dio ... traendo fuori con forza quanti erano in ceppi, come pure i ribelli, che abitavano nei sepolcri»), qui riprodotto ruotato di 90 gradi, ha corpo e profilo grotteschi da orco e deriva da immagini farsesche di Ade che

[20] V. E. Csapo — W. J. Slater, *The Context of Ancient Drama*, Ann Arbor, Michigan 1995, 71 e fig. 9.



Fig. 25. Prudenzio, Psychomachia, Bern, Bürgerbibliothek, cod. 264, p. 80, part.: Giobbe e Prudenza (da Woodruff)



Fig. 27. Boccale, Boston, Museum of Fine Arts: servo che corre (da Bieber)



Fig. 26. Terracotta, dal Pireo: Schiavo seduto su di un altare (da Bieber)

litiga con Eracle, come quelle rinvenute tra le terracotte di Lipari (Figura 28).[21]



Fig. 28. Terracotta, Lipari, Museo: Ade (da Bernabò Brea e Cavalier)

[21] Bernabò Brea — Cavalier, *Meligunìs Lipára*, tav. H, A e D.

A Repertoire of Comic Figures of the Antique Theatre in Miniatures of Byzantine Psalters with Marginal Illustrations

Massimo Bernabò

Recent investigations on ninth-century Byzantine Psalters have focused mostly on the impact of the iconoclast controversy on the iconography of the marginal illustrations in these manuscripts. In fact, this impact has been greatly exaggerated and the Psalter illustrations that can be connected to the debates on icon are less than a dozen out of a total of a few hundreds. The present article focuses on the iconography of figures illustrating social and moral types in the psalms. These figures cannot be considered as novel inventions of the ninth-century artists who painted our manuscripts. Their origin must be drawn back to late antique prototypes; in particular it is inferred that most of these figures represent characters that were originally modelled after the moral and social types acted on stage in late antique theater, mime and pantomime. A number of examples out of the miniatures in the Carolingian manuscripts of Terence and other media provides parallels to gestures, postures and features of the figures in the Psalter illustrations. The iconographical invention of these characters for the psalms must date from fourth to sixth century, a period during which theater was still very popular, notwithstanding the strong opposition of the Christian Fathers. Chroricius of Gaza' *Apologia mimorum* and other late antique writings witness the popularity of mime up to the middle sixth century and the ample variety of types that were acted on stage. The figures scissored out of marginal illustrations in the Byzantine Psalters are arranged in five plates collecting examples of, respectively, moral types, emotions, caricatures, social types and professions, gods and devils.

Репертоар комичних фигура античког театра на минијатурама византијских псалтира са илустрацијама на маргинама

Масимо Бернабо

Недавна истраживања византијских псалтира IX века била су углавном усредсређена на утицај који је иконоборство имало на иконографију илустрација на маргинама тих рукописа. Тај утицај је заправо био преувеличан. Од више стотина илустрација у сваком псалтиру само се по десетак може повезати с расправама о иконама. Аутор чланка разматра иконографију фигура које представљају друштвене и моралне типове из псалама. Она није настала у IX веку, па се те фигуре не могу сматрати оригиналним. Порекло им се мора тражити у касноантичким прототипима. Закључено је да већина тих фигура потиче од моралних и друштвених типова из касноантичког театра, миме и пантомиме. Неки примери из каролиншких преписа Теренцијевих дела и други ликовни извори пружају паралеле за гестове, позе и црте лица фигура на псалтирским илустрацијама. Иконографија фигура из псалтира морала је настати од IV до VI века, када је театар још увек био популаран, упркос супротстављању црквених отаца. *Apologia mimorum* Хорикија из Газе и други касноантички списи сведоче о популарности миме све до средине VI века и великој разноликости типова који су се појављивали на сцени. Фигуре с маргина византијских псалтира дате су у пет група: морални типови, емоције, карикатуре, друштвени типови и занимања, богови и ђаволи.

Notes on a Byzantine Processional Cross from the George Ortiz Collection

Miodrag Marković

UDC 739.1.033.2:271.2-532.2-526

On the reverse of the Ortiz cross, besides three archangels and St. Niketas the Goth, there is depicted, most likely, St. Paul of Kaiouma, the little known martyr from Constantinople. The very local importance of the cult and the exceptional rarity of the representations of this martyr afford a firm basis for the assumption that the cross was created for some Constantinopolitan monastery, probably for the monastery of Kaiouma, where the cult of St. Paul was for a long time centered. The cross was made in the eleventh century, presumably before the beginning of the era of the Komnenoi.

In a paper, presented at the Third Yugoslav Byzantine studies conference (Kruševac, May 2000) nearly five years ago, we tried to identify two saints, whose images decorate the reverse of the Byzantine processional cross from the George Ortiz Collection, Geneva. It was then mentioned that the precise identification of the said images was a necessary precondition for the full interpretation of the iconographic program of the "Ortiz cross". Apart from that, it was stressed that establishing the identity of the two saints could have an important bearing on dating the cross and defining the place of its origin.[1] The following text examines this possibility and there will also be discussed the meaning of the decoration on the cross. Before that, we shall present some basic data about this interesting work of Byzantine applied art, which is dated to the end of the eleventh century or to the twelfth century.[2]

The Ortiz cross (which is said to have been found in Eskişehir, Turkey) is made of thin silver sheets mounted on an iron armature. It is 25.4 cm in height, 14.65 cm wide, and weighs 330 grams. Since the cross was used in processions, it had a bronze tang, which is now broken.[3] On the front side of the cross, all the decoration (medallions and the ornamental patterns) is worked in repoussé and gilded (Fig. 1). The names of the represented figures are written in letters formed by punched dots. In the central medallion is Christ [Ι(ησού)ς ⟨Χ(ριστό)ς⟩]. He holds the Gospel book in His left hand while blessing with His right. In the roundels which decorate the horizontal arms are the Virgin [Μ(ήτ)ηρ Θ(εο)υ] and St. John Prodromos [ο ἁ(γιος) Ιω(άννης) ο προδρομος], who are shown turning toward Christ in an attitude of prayer. In the vertical arms, two archangels are depicted also in medallions, Michael [Μηχ(αήλ)] above, and Gabriel [Γαβρηιλ] below. Both wear the patrician chlamys, fastened with a fibula at the right shoulder. In their right hands they hold scepters. With his left hand Michael is making a gesture of adoration, while Gabriel is holding an orb in his left.

The decoration on the other side of the cross, which is worked in niello and silver gilt, consists of two standing figures and three medallions with busts (Fig. 2). At the center is another representation of the archangel Michael [ο αρχ(άγγελος) Μηχ(αήλ)], this time as a standing figure with outspread wings. He is wearing the divetesion and loros. In his right hand he holds a scepter, and in his left, an orb. In the horizontal arms are busts of the archangels Uriel (left) and Raphael (right), who also carry scepters. In his left hand, Uriel [ουριυλ] holds a sphere, and Raphael [ραφαιλ] with his left is making a gesture of adoration. Both are wearing patrician vestments. In the upper arm is a standing figure in military attire with a spear and a sword. The figure is identified by an inscription as St. Paul [ο ἁ(γιος) πάβλος]. The iconographic analysis showed that this was most probably St. Paul of Kaiouma, a martyr of Constantinople.[4] The saint is depicted as a middle aged man with thick, black hair and a short beard. The bottom arm of the cross is decorated with the bust of a young person, identified by an inscription as St. Niketas [ο ἁ(γιος) Νηκιτας]. This, undoubtedly, is St. Niketas the Goth, whose feast is celebrated on September 15.[5] The saint is clothed in a tunic and mantle, which is tied at the right shoulder. He holds a small cross in his right hand.

According to its form and function, the cross from the collection of George Ortiz falls within the category of liturgical processional crosses. This kind of cross is used primarily during the *litai*, liturgical processions organized for important feasts and other occasions prescribed in the typika.[6] At

[1] M. Marković, *Representations of St. Paul of Kaiouma and St. Niketas the Goth on a Byzantine processional cross from the George Ortiz Collection, Geneva*, in: *Papers of the Third Yugoslav Byzantine studies conference* (Kruševac 10–13 May, 2000), Beograd–Kruševac 2002, 510–511 (in Serbian with an English resume).

[2] For such a dating cf. George Ortiz's short catalogue description in: *In Pursuit of the Absolute. Art of the Ancient World: the George Ortiz Collection*. Revised edition for the exhibition *Faszination der Antike, the George Ortiz Collection*, Altes Museum, Berlin (7 March — 30 June 1996), Bern 1996, no. 260. In the catalogue of the exhibition *The Glory of Byzantium* Helen C. Evans dated the Ortiz cross somewhat differently — to the late 11th or early 12th c., cf. *The Glory of Byzantium. Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A. D. 843 — 1261*, ed. H. C. Evans and W. D. Wixom, New York 1997, 66–67, no. 27.

[3] The technical data concerning the cross are taken from the text of G. Ortiz: *In Pursuit of the Absolute*, no. 260. I am very grateful to Mr. George Ortiz, who kindly provided me with photographs of the cross from his collection.

[4] Marković, *Representations*, 489–493.

[5] Marković, *op. cit.*, 493–509.

[6] Cf. L. Bouras, *The Cross of Adrianople. A Silver Processional Cross of the Middle Byzantine Period*, Athens 1979, 24; K. A. Sandin, *Middle Byzantine bronze crosses of intermediate size: Form, use and*

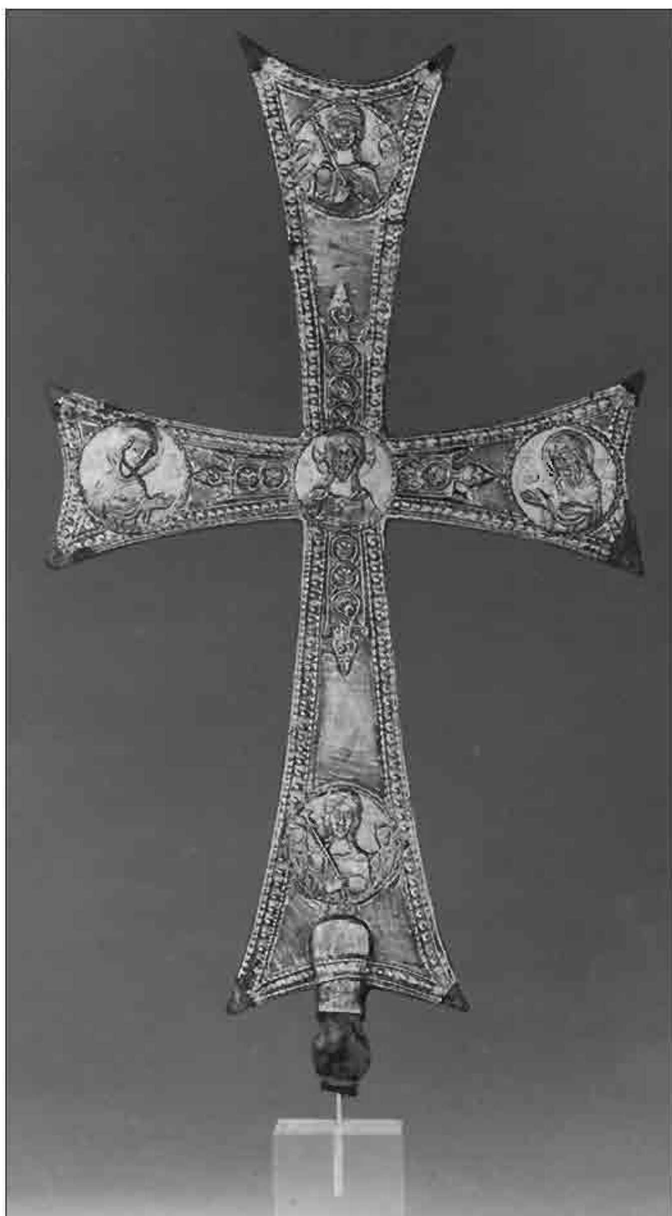


Fig. 1. Silver processional cross, the obverse. The George Ortiz Collection, Geneva, eleventh century (Ortiz, G.: In Pursuit of the Absolute. Art of the Ancient World. The George Ortiz Collection. Revised hard cover edition, Bern 1996, cat. no. 260), photo: The George Ortiz Collection, Geneva



Fig. 2. Silver processional cross, the reverse. The George Ortiz Collection, Geneva, eleventh century (Ortiz, G.: In Pursuit of the Absolute. Art of the Ancient World. The George Ortiz Collection. Revised hard cover edition, Bern 1996, cat. no. 260)

least one liturgical cross is needed in every church for use in religious offices, and many churches and monasteries owned several. For example, four processional crosses are mentioned in the inventory of the Constantinopolitan monastery of Christ *Panoiktirmon*, founded by Michael Attaleiates, the famous historian of the eleventh century.[7]

Even by the Early Byzantine period, liturgical crosses had become objects of artistic achievement. The techniques and the iconography of their decoration changed during the centuries, but from the beginning, and especially after the Iconoclasm, there was a phenomenon who played an important role — liturgical crosses very often came to churches and monasteries as votive gifts offered by prominent individuals.[8] Throughout the Middle Byzantine period, this phenomenon had a strong influence on the iconographic program of silver crosses, in particular. Their front sides usually were decorated with the Deesis, extended with the figures of the archangels Michael and Gabriel (Fig. 3 and 4).[9] Such a program can be easily explained, if one takes into consideration the soteriological and eschatological connotations of the cross itself as much as the essential meaning of the Deesis.[10]

meaning (Thesis, Ph. D., Rutgers, The State University of New Jersey), New Brunswick 1992, 3–11, 72–113; J. A. Cotsonis, *Byzantine Figural Processional Crosses*, Washington 1994, 8–37.

[7] P. Gautier, *La diataxis de Michel Attaliate*, REB 39 (1981) 89. For other examples cf. Cotsonis, *Crosses*, 23.

[8] Cf., for example, M. Mundell Mango, *Silver from Early Byzantium. The Kaper Koraon and Related Treasures*, Baltimore 1986, 87, 249 (no. 7 and 76); Cotsonis, *Crosses*, 29, 32.

[9] Cotsonis, *Crosses*, 46–47, 62, figs. 3a, 12a, 14a, 20a, 21a (the author supposes that the obverses of silver liturgical crosses with the composition of the Deesis were produced by silversmiths in series, and that the donor could only choose how the niello reverse would be decorated. In this way the reverse decoration reflected the personal piety of the donor). Cf. also Bouras, *Cross*, 24–25; Sandin, *Bronze crosses*, 125; *Glory of Byzantium*, 59–65 (no. 23–26). For the early appearance of the images of the archangels on liturgical crosses, cf. C. Mango, *Art of the Byzantine Empire, 312–1453, Sources and Documents*, Englewood Cliffs 1972, 144–145; E. Cruikshank Dodd, *Three Early Byzantine Silver Crosses*, DOP 41 (1987) 165, 177, Fig. 1; L. S. B. Mac Coull, *The Coptic Inscriptions on the Votive Cross of the Monastery of Shenoute*, CA 44 (1996) 13–15, Figs. 1–2.

[10] For the meaning and symbolism of the cross, see, for example, Sandin, *Bronze crosses*, 114–125; Iu. Vŭleva, *Έπεται γαρ τω σταυρώ η ανάστασις: krŭstŭt — sotiriologichen simvol*, Problemi na izkustvoto 30–A/2 (1996) 49–55. For the meaning of the Deesis, see Th. von Bogyay, *Deesis und Eschatologie*, Byzantinische Forschungen 2 (1967) 59–72; Ch. Walter, *Two Notes on the Deēsis*, REB 26 (1968) 311–336; T. Velmans, *L'image de la Déisis dans les églises de Georgie et dans celles d'autres régions du monde*

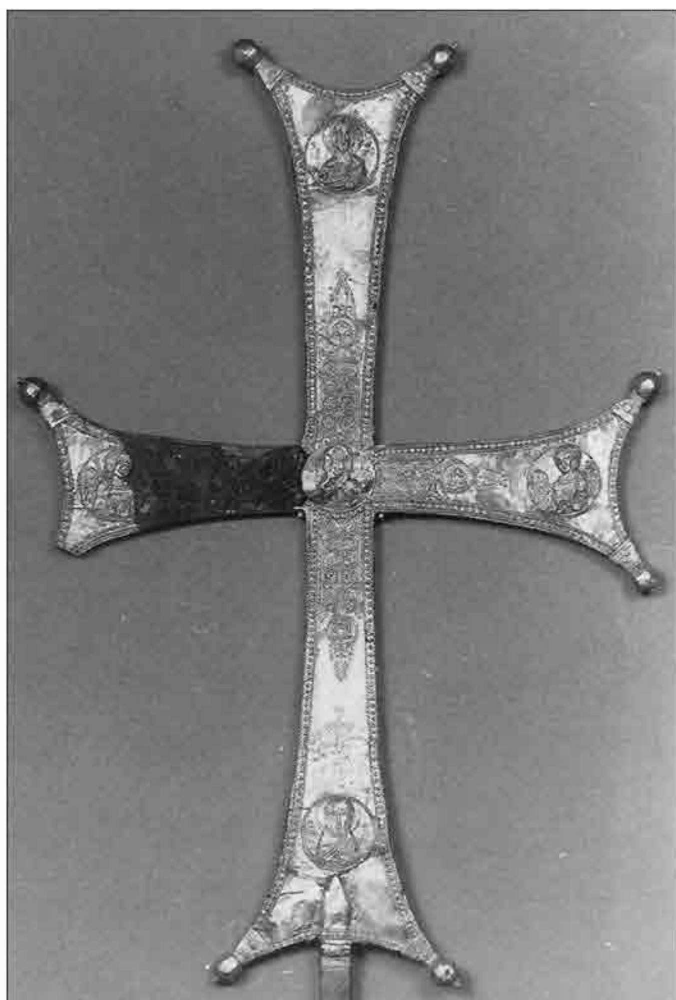


Fig. 3. Silver processional cross, the obverse. Musée de Cluny, Paris, 11th c.

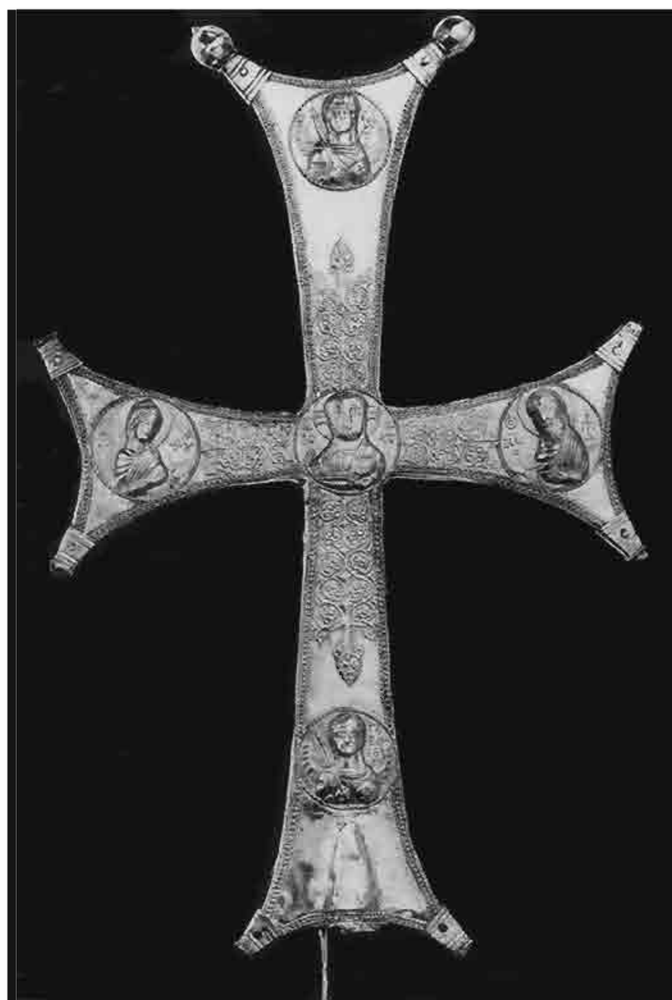


Fig. 4. Silver processional cross, the obverse. Museé d'art et d'histoire, Geneva, 11th c.

The obverse of the Ortiz cross is decorated in full accord with the described iconographic concept. What is more, the "eschatological" part of the program is here expanded to the horizontal arms of the reverse, adorned with the busts of the archangels, Uriel and Raphael. This formula also has analogies among processional crosses of the eleventh century. The images of the four primary archangels are found on the silver cross of Bishop Leo in the Metropolitan Museum of Art, New York (Fig. 5).[11] The idea of the program supplement can be found even in early Christian literature. Old apocryphal sources and the writings of some Church Fathers state that Uriel and Raphael, along with Michael and Gabriel, have important roles in the Last Judgment. Because of this, the joint depiction of the four archangels most usually conveys an eschatological meaning.[12]

The three remaining images on the back of the Ortiz cross, the archangel Michael, St. Paul the soldier, and St. Niketas the Goth, do not appear in this combination in any other object of medieval art. They form the unique part of the program and, accordingly, deserve detailed investigation. However, before this research, we shall once again focus attention on the figure of St. Paul because, in the meantime, it has emerged that there are some more details, which are relevant for its correct identification. Among other things, a text was recently published, dealing with an earlier, unknown presentation of St. Paul of Kaiouma.[13]

The name "Paul" is found frequently in medieval *hagiologion*, but the identification is made easier because the figure, designated as "ο ἁ(γιος) πάβλος" is portrayed in armor and in his hands he holds a spear and a sword. As is known, in the Byzantine iconography of saints, military dress and weapons appeared almost exclusively in portraying martyr-soldiers, i.e., martyrs who were, according to hagiographic sources, in military service.[14] If archangels are not taken into account, exceptions to this rule are extremely rare. Consequently, in our research we can exclude St. Paul the Apostle,[15] as well as monks (SS. Paul the Theban, Paul the Simple, Paul of Xeropotamou,

---

byzantin, pt. I, CA 29 (1980–1981) 49–58, 100; pt. II, CA 31 (1983) 135–168; A. Cutler, *Under the Sign of the Deesis: On the Question of Representativeness in Medieval Art and Literature*, DOP 41 (1987) 145–154.

[11] *Glory of Byzantium*, 62–64 (H. C. Evans). Cf. also the bronze cross from Kassandra, Greece: H. Buschhausen, *Ein byzantinisches Bronzekreuz in Kassandra*, JÖBG XVI (1967) 281 ff, Fig. 1; Sandin, *Bronze crosses*, 330–335 (no. 49), Pls. LIV–LV.

[12] Cf. P. Perdrizet, *L'archange Ouriel*, SK 2 (1928) 244–246; G. Babić, *Les programmes absidaux en Géorgie et dans les Balkans entre le XI^e et le XIII^e siècle* in: *L'arte georgiana dal IX al XIV secolo. Atti del III simposio internazionale sull'arte georgiana* (Bari–Lecce, ottobre 1980), Galatina 1986, I, 130–132; J. Valéva, *La Tombe aux Archanges de Sofia. Signification eschatologique et cosmogonique du décor*, CA 34 (1986) 6–23; S. Gabelić, *Cycles of the Archangels in Byzantine Art*, Belgrade 1991, 20–30 (in Serbian with an English summary). For an interesting, early example of the introduction of Michael, Gabriel, Uriel, and Raphael in the Deesis composition, see N. Firatli, *Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie. Rapport préliminaire*, CA 19 (1969) 161–165, figs. 14–18.

[13] J. Durand, *Le reliquaire byzantin du moine Timothée à l'abbaye du Mont-Sant-Quentin*, in: *Études d'histoire de l'art offertes à Jacques Thirion. Des premiers temps chrétiens au XX^e siècle*, éd. A. Erlande-Brandenburg, J.-M. Leniaud et X. Dectot, Paris 2001, 51–69, Figs. 1–6.

[14] M. Marković, *On the Iconography of the Military Saints in Eastern Christian Art and the Representations of Holy Warriors in the Monastery of Dečani*, in: *Mural painting of monastery of Dečani. Material and Studies*, ed. V. J. Djurić, Belgrade 1995, 571–583, 591–594 (in Serbian with an English resume).

[15] In Byzantine art, the famous apostle was always presented in a chiton and himation with the physiognomy of an older balding man with a



Fig. 5. Silver processional cross, the reverse, The Metropolitan Museum of Art, New York, 11th c.



Fig. 6. Meliore di Jacopo, Altarpiece with Christ and Saints, a detail: St. Paul the apostle, Galleria degli Uffizi, Florence, 1271



Fig. 7. The martyrdom of St. Paul, St. Juliana et socii (Menologion, Mart 3), fresco, Dečani, ca. 1345

Paul of Mt. Lathros, Paul the Acolyte, Paul the Physician, Paul the Stoudites, Paul the Sinaite, etc.) and bishops (SS. Paul of Plousias, Paul of Neocaesarea, Paul, the patriarch of Constantinople, Paul of Korinthos, Paul of Antiocheia, Paul of Nikaea, etc.) who carry his name.[16] Besides this, there is another advan-

high forehead, an elongated face, an aquiline nose, and a dark, pointed beard of medium length; he usually held a codex or folded scrolls in his hand. Cf., for example, E. von Dobschütz, *Der Apostel Paulus. II: Seine Stellung in der Kunst*, Halle 1928, 12–20, Figs. 22–32; A. M. Vitti, *L'aspetto fisico di S. Paolo*, La Civiltà cattolica 91 (1940) 416–423; K. Weitzmann, *The St. Peter Icon of Dumbarton Oaks*, Washington 1983, 33. It is worth noting that in the art of the Medieval West, beginning in the second half of the 12th c., St. Paul was often portrayed with a sword in his hand (Fig. 6), but this weapon appears as an iconographic attribute which alludes to the way in which the apostle suffered martyrdom, cf. von Dobschütz, *Paulus*, 22 ff, Fig. 34–38; L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris 1955–1959, t. III/3, 1039; *Bibliotheca Sanctorum*, Roma 1961–1970, t. X, 212 (M. Liverani).

[16] The possibility must also be excluded of hosio- and hieromartyrs who were named Paul (St. Paul the hosiomartyr, who suffered on Cyprus, St. Paul the Confessor, the archbishop of Constantinople etc.) since they are also normally shown in the vestments of monks, priests or bishops. For lists of saint monks, bishops, patriarchs, hosiomartyrs and hieromartyrs named Paul see, for example, Arkhiepiskop Sergiĭ (Spasskiĭ), *Polnyĭ mesiatseslov Vostoka*, Vladimir 1902^{2} (rpt. Moscow 1997), t. III, 612, 646 (s.v. Pavel'); *Synaxarium CP*, 1149 (s.v. Παῦλος); S. Eustratiades, *Αγιολόγιον της Ορθοδόξου Εκκλησίας*, Athens 1935, 378–382 (s.v. Παῦλος); *BHG* II:



Fig. 8. SS. Kriskes, St. Paul and Dioskorides (Menologion, May 28), fresco, Gračanica, ca. 1320



Fig. 9. SS. Paul, Sabinianos and Tatta, fresco (Menologion, September 25), Dečani, ca. 1345

tageous circumstance for our inquiry. Only three of the dozen martyrs named Paul could be associated with military service.[17] One is St. Paul of Rome, who was beheaded with his brother John in the time of Julian the Apostate. The other is St. Paul, a soldier from Mesopotamia who suffered martyrdom in the middle of the third century in Athens, with SS. Dionysios, Andrew and Christina. The third is St. Paul of Kaiouma, who was martyred in Constantinople during the Iconoclasm, sometime between 771 and 775 A.D.[18] The rest of the martyrs named Paul either were not soldiers or their professions are not mentioned in hagiographic sources.[19] Beside this, all of them were victims of so-called collective martyrdom,[20] so it is very unlikely that their

184–186. Cf. also *Bibliotheca sanctorum* X, 164–313; *Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrétienne*, ed. A. Papadopoulo-Kérameus, St.-Pétersbourg 1909, 329–330 (s.v. Παῦλος); *Lexikon der christlichen Ikonographie*, Rom 1968–1976, t. 8, 128–152; *Enciclopedia dei santi: le chiese orientali*, red. L. Velardi, Roma 1998–1999, t. 2, 765–785.

[17] Because of the Greek inscriptions on the cross and the place where it was found, here only Byzantine hagiographic sources are taken into account.

[18] For more detailed facts concerning the three martyrs v. infra.

[19] St. Paul who suffered with St. Loukillianos and four other martyrs in Byzantion (the feast day — June 3) died as a child, cf. H. Delehaye, *Saints de Thrace et de Mésie*, AB 31 (1912) 187–192; B. Latyšev, *Menologii anonymi byzantini saeculi X quae supersunt*, St. Petersburg 1911–1912, t. II, 7–12; F. Halkin, *Les deux passions inédites du martyre Lucillien*, AB 84 (1966) 8–18, 19–28. St Paul of Iamnia (February 16) who was martyred with the presbyter Pamphilos and six other martyrs in Kaisareia, Palestine, was an anagnost in the church community of that city, cf. Eusèbe de Césarée, *Histoire ecclésiastique. Livres VIII–X et Les martyrs en Palestine*, ed. G. Bardy, Paris 1958, 153–167; Latyšev, *op. cit.*, I, 3–86. St. Paul who was martyred with his sister Juliana and three other martyrs (March 4 and August 17), are said to have been citizen of Ptolemais. There he studied the "Holy Scriptures" and read them to the people, cf. Latyšev, *op. cit.*, I, 179–184; R. Trautmann — R. Klostermann, *Drei griechische Texte zum Codex Suprasliensis, I: Das Martyrium von Paulus und Iuliana*, Zeitschrift für slavische Philologie 11 (1934) 2–19; F. Halkin, *Paul et Julienne martyrs à Ptolémaïs de Phénicie*, Vetera Christianorum 20 (1983) 95–110. The Christian faith was also proclaimed by St. Paul (May 28) who died in Rome with St. Kriskes and St. Dioskorides, cf. *Acta sanctorum*, Mai, VI, 738–739; PG 117, 480; *Synaxarium CP*, 714; *Συναξαριστής των δώδεκα μηνών του ενιαυτού, πάλαι μεν ελληνιστί συγγραφείς υπο Μαυρικίου, διακόνου της Μεγάλης Εκκλησίας*, red. Nicodemos the Hagioreites, Athens 1868³, t. II, 172. One martyr named St. Paul is mentioned as a disciple of St. Kodratos the doctor (March 10), who was the leader of a group of six martyrs who died in Korinthos during the reign of emperors Decius and Valerian, cf. Latyšev, *op. cit.*, I, 216–218. There is no biographical data about St. Paul who was martyred in Damascus with members of his family, St. Tatta and St. Sabinianos (September 25), but the text of *akolouthia* honoring these martyrs does not contain hymnographic *topoi* characteristic for *akolouthiai* of martyr-soldiers, cf. A. Dmitrievskiĭ, *Opisanie liturgicheskikh rukopiseĭ, khraniashchikhsia v bibliotekakh pravoslavnago Vostoka*, Kiev 1895–1917, t. I, 9, 284; J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Eglise*, Roma 1962, t. I, 44; *Synaxarium CP*, 77; Συναξαριστής, I, 66; V. Jagić, *Menaea septembris octobris novembris ad fidem vetustissimorum codicum*, St. Petersburg, 1886, 0192–0194, 0198–0202, 543–544. The least is known about St. Paul the Egyptian who was killed in Palestine (July 16 and February 10), with his sister Valentina and Thea or Ennatha (cf. Eusèbe de Césarée, *Histoire*, 145–147; PG 117, 544; *Synaxarium CP*, 455–456, 822; Dmitrievskiĭ, *op. cit.*, I, 92; Mateos, *op. cit.*, I, 340; Συναξαριστής, II, 266, 450; Sergiĭ, *Mesiatseslov*, III, 65), and about St. Paul (October 21) whose name is among the 60 pilgrims killed by Arabs in Jerusalem in 723 AD (for sources concerning these martyrs cf. BHG II, 101, 185).

[20] Cf. the previous note.



Fig. 10. St. Paul of Rome, mosaic, Monreale, 12th c



Fig. 11. SS. John and Paul of Rome, mosaic, Ravenna, S. Apolinare Nuovo, 6th c.

figures would be portrayed alone in any context (Fig. 7–9). In the Byzantine world, co-martyrs were commemorated together, not only liturgically and in hymnography but also in the field of iconography.[21] Deviations from this practice did not occur except in cases when, in *martyria, akolouthiai*, and in the rubrics of *synaxaria*, *menologia* and calendars, specific martyrs were more emphasized than their "socii" or when the "socii" were not named at all.[22]

In considering the three martyrs who could be connected with military service, we will pay attention first to St. Paul of Rome. Hagiographic sources testify that he and his brother John were high court officials in the service of Constantina, the daughter of the emperor, Constantine the Great. Nevertheless, in certain medieval depictions they are portrayed in armor and with weapons because in one redaction of their *passio* it is said that they participated in the victorious campaign which Gallican, the emperor's army commander, led against the Scythians.[23] However, it must be immediately stated that the cult of the brothers from Rome never had a meaningful following in Byzantium. There are at least three reasons for this assertion. The mention of these

[21] This is demonstrated by the large number of representations of SS. Cosmas and Damian (all three pairs), SS. Sergios and Bacchos, SS. Floros and Lauros, SS. Gourias, Samonas and Abibos, SS. Probos, Tarachos and Andronikos, SS. Nazarios, Gervasios, Protasios and Kelsios, SS. Kerykos and Julitta, SS. Eustratios, Auxentios, Mardarios, Eugenios and Orestes, SS. Forty martyrs of Sebaste, and many other martyrs who suffered collective martyrdom.

[22] Among the martyrs who fall into this category are, for example, SS. Eustathios Plakidas, Andrew Stratelates, Arethas, Hieron, Kallistratos and Eugenios of Trapezunt. All of these are more often depicted alone rather than with their co-martyrs. However, none of the martyrs named Paul mentioned in note 19 satisfy the stated "criteria" for isolated portrayals. Consequently, these martyrs, in their rare surviving depictions, are always portrayed together with their *socii*, mostly in the context of illustrated calendars (Fig. 7–9), see: W. Milkowicz, *Zwei Fresco-Kalender in den Bukowiner Klosterkirchen Woronetz and Suczawitza aus dem 16. Jahrhundert*, Mittheilungen der K. K. Central-Commission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale 24 (1898) 18, 20, 26, 37; *Il menologio di Basilio II. Cod. Vaticano greco 1613*, Torino 1907, 404; V. R. Petković — Dj. Bošković, *Manastir Dečani*, Belgrade 1941, Pl. CXX/1; G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, Athènes 1956, pl. 126, 136, 137, 139; P. Mijović, *Menolog*, Belgrade 1973, 194 n. 146, schemes 27, 30, 67, 71, 72, figs. 71, 81, 105, 113, 146, 192, 214, 222, 245; H. Deliyanni-Doris, *Die Wandmalereien der Lite der Klosterkirche von Hosios Meletios*, München 1975, 269–270, 275–276, Figs. 26, 28; *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften, Bd. 2: Oxford Bodleian Library II*, ed. I. Hutter, Stuttgart 1978, figs. 56, 78, 89; B. Todić, *Gračanica. Slikarstvo*, Belgrade–Priština 1988, fig. 89; *Σινά. Οι θησαυροί της Ι. Μονής Αγίας Αικατερίνης*, Athens 1990, 148–149, 161, figs. 17, 30; *Vizantija, Balkany, Rus'. Ikony kontsa XIII — pervoi poloviny XV veka, katalog vystavki*, Moscow 1991, 259, no. 104; S. Kesić-Ristić — D. Vojvodić, *Menologion*, in: *Mural painting of monastery of Dečani*, 380, 398–399, T. III/24B (in Serbian with an English summary); *Monasteries of the Island of Ioannina. Painting*, red. M Garidis — A. Paliouras, Ioannina 1993, Fig. 292. Cf. also *Denys de Fourna, Manuel*, 192, 199, 200, 201.

[23] For hagiographic data concerning St. Paul and St. John of Rome, see P. Franchi de' Cavalieri, *Nuove note agiografiche*, Roma 1902, 55–65; idem, *Note agiografiche*, fs. 5, Roma 1915, 43–62; G. A. De Sanctis, *I*



Fig. 12. SS. Peter of Lampsakos, Dionysios, Paul, Andrew and Christina, a Russian menologion icon, Rome, Pinacoteca Vaticana (after J. S. Assemani, Kalendaria ecclesiae..., VI), a detail, 17th c.

saints in the liturgical calendars of the Byzantine Church is extremely rare.[24] The Greek text of their *vita* was translated from a Latin original for use by the Greek colony in Rome.[25] Depictions of St. Paul and St. John are not found in the art of Byzantium. On the other hand, the images of St. Paul found in the West cannot be linked with the figure of the holy warrior on the Ortiz cross since they represent the saint as a beardless youth (Fig. 10–11).[26] Furthermore, St. Paul is, like other martyrs who were not commemorated alone, regularly presented together with his companion martyr — St. John (Fig. 11).

St. Paul of Mesopotamia also belongs to the category of martyrs who were victims of collective martyrdom. Already in the time of the creation of the earliest *martyrologia*, he is mentioned only as a member of the company of martyrs led by St. Peter of Lampsakos. The other two members of the company were SS. Andrew and Dionysia.[27] According to the text of the Latin *passio*, which is considered authentic, all these martyrs suffered in Lampsakos during the reign of the emperor Decius and the proconsul Opitimus (or Optimus).[28] The Greek *synaxaria* of the tenth and eleventh centuries also state that St. Peter of Lampsakos led the group but the remaining details of the story differ. The persecutor was there given as Deknos (or Dekios), the archon of the city of Abydos, near Lampsakos. The archon first had Peter tortured to death because he refused to offer sacrifices to the idols. After this, Deknos went to Athens together with his soldiers, including Paul and Andrew from Mesopotamia. In Athens, Paul and Andrew were posted as the guards of the prison where a certain Dionysios and the sixteen year old virgin, Christina, were already imprisoned, for professing their faith. Hearing the testimony of the young girl, the two soldiers became Christians themselves. Because of this, all of them were executed. Dionysios, Paul, and Andrew were stoned to death, and Christina was beheaded.[29]

The reason for the differences between the Latin *passio* and the Greek *synaxarion* notices is not known, nor is it known when the cult of St. Peter of Lampsakos and his company became strong in Constantinople. It is clear that the cult already existed in the ninth century since, at that time, Joseph the Hymnographer, the *skeuophylax* of the Constantinopolitan Great Church, wrote a canon in which the five martyrs are praised,[30] and the typikon of the church prescribed their annual commemoration.[31] Also, in later times, the commemoration of SS. Peter, Dionysios, Christina, Andrew, and Paul was regularly held in Byzantine churches. This is shown in the liturgical calendars (in *typika*, lectionaries, *praxapostoloi* etc.) and *menaia*.[32] However, it appears that the remembrance of these martyrs did not develop into a strong cult anywhere, not even in Lampsakos or Athens, where it would most logically be expected.[33] One of the firm arguments for such assertion is the very small number of their surviving representations in me-

Sancti Giovanni e Paolo, martiri celimontani, Roma 1962; idem, *Giovanni e Paolo*, in: *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1047.

[24] In fact, only one such calendar — the *kanonarion* in a 10th-c. evangelion from Sinai — is known to us, cf. Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 218, n. 1; Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 192, III, 234. It is possible, however, that this *kanonarion* was used in the Greek churches of southern Italy and Sicily, cf. Sergiĭ, *op. cit.*, I, 145–150.

[25] Cf. F. Halkin, *La Passion grecque des saints Gallican, Jean et Paul (BHG 2194)*, AB 92 (1974) 265–286.

[26] For these depictions cf. F. W. Deichmann, *Ravenna. Haupstadt des spätantiken Abendlandes* III: *Frühchristliche Bauten und Mosaiken von Ravenna*, Wiesbaden 1958, Pl. 121; G. Kaftal, *Saints in Italian Art. Iconography of the Saints in Central and South Italian Schools of Painting*, Firenze 1965, 633–637, fig. 741; De Sanctis, *Giovanni e Paolo*, 1047; E. Kitzinger, *I mosaici del periodo normanno in Sicilia*, I–VI, Palermo 1992–2000, I, Fig. 75; IV, Fig. 196; G. Bertelli, *La grotta di S. Biagio a Castellammare di Stabia (Napoli)*, CA 44 (1996) 67–68, Fig. 31.

[27] *Acta sanctorum*, Nov. II/2, 255; J. Dubois, *Le Martyrologe d'Usuard. Texte et commentaire*, Bruxelles 1965, 230.

[28] *Acta sanctorum*, May III, 450–451. Cf. also Th. Ruinart, *Acta martyrum*, Regensburg 1859, 205–207; *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, Brussels 1949[2], t. II, 977; *Bibliotheca Sanctorum*, X, 823–826 (J.-M. Sauget).

[29] The Greek synaxaria, also, differ among themselves in some details. For example, in many recensions of the *Synaxarion of Constantinople* it is said that Paul and Andrew were originally from Mesopotamia (cf. *Synaxarium CP*, 691–693; Συναξαριστής, II, 155). The same information is found earlier in the Typikon of the Great Church (Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 73), but in the *Menologion of Basil II* and its later recensions it is not found (PG 117, 460; Belgrade, Archives of the Serbian Academy of Science and Art, *MS. no. 53*, fol. 203). It is interesting, furthermore, that most Greek synaxaria did not explicitly state where St. Peter of Lampsakos was killed. Yet, according to the Typikon of the Great Church, he was also put to death in Athens (Dmitrievskiĭ, *op. cit.*, I, 73).

[30] Cf. Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 455; Συναξαριστής, II, 155; Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 148.

[31] For the dating of the typikon of the Great Church to the end of the 9th c., cf. Mateos, *Typicon*, I, p. X–XVIII. According to this typikon, the commemoration of the five martyrs was held on May 15 (Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 73; Mateos, *op. cit.*, I, 292), but in later sources their feast day is usually given as May 18 (cf. Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 144, 148; *Synaxarium CP*, 691–693).

[32] Cf. PG 117, 460; Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 73, 455, 858, III, 99; Συναξαριστής, II, 155; *Synaxarium CP*, 691–693; Nikodim's Sabaitic typikon (the first Serbian translation of the Sabaitic typicon, created in 1318–1319 under the auspices of archbishop Nikodim), fol. 107b; Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 144, 148.

[33] Not one known church in Lampsakos or Athens was dedicated to these saints, cf. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins. Bithynie, Hellespont, Latros, Galèsios, Trébizond, Athènes, Thessalonique*, Paris 1975, 206, 298–340; *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, ed. J. Nesbitt and N. Oikonomides, Washington 1991–1996, t. 2, 49–53, t. 3, 100–101. In truth, in Athens and in the surrounding area two inscriptions were found in which a St. Andrew and SS. Paul and Andrew were mentioned, but these could relate to the apostles of those names, cf. J. S. Creaghan — A. E. Raubitschek, *Early Christian Epitaphs from Athens*, Hespereia 16 (1947) 29, pl. III/no. XI; Janin, *op. cit.*, 302–303, 331.



Fig. 13. St. Onuphrios, fresco, Thesallonike, the church of St. Nicholas Orphanos, ca. 1320



Fig. 14. St. Peter of Athos, fresco, Prolaton at Karyes, ca. 1300

dieval art. We have nothing at our disposal other than a few late depictions painted in illustrated calendars. What is important for our research, is that in these scenes St. Paul is not painted at all or else he can not be reliably distinguished from St. Peter, St. Dionysius, or St. Andrew (Fig. 12).[34] Therefore we must rely on the *Hermeneia* of Dionysios of Fourna, which also provides an iconographic formula only for a calendar depiction of the five martyrs from Athens: "St. Dionysius and St. Peter (old men) and those with them, young men with incipient beards, are buried under stones and die. And St. Christina above them (is dying) by the sword..."[35] The "young men with incipient beards" are, without doubt, SS. Andrew and Paul, the Mesopotamian soldiers. If St. Paul was painted in a similar manner in the Middle Ages then he is not the soldier on the Ortiz cross. Besides, the previously stated data concerning the isolated portrayal of martyrs, who suffered together with others, further reduces the possibility of identifying the soldier depicted on the cross as St. Paul of Mesopotamia. That is to say, this martyr does not satisfy any of the "criteria" for being portrayed alone.[36]

Neither was the cult of St. Paul of Kaiouma (the Younger) widely developed in Byzantium.[37] There is no record of this saint in the *synaxaria* and his name appears in liturgical calendars sporadically, mostly in the eleventh century.[38] The brief text about the martyrdom of St. Paul (BHG 1471) may be found only in the so-called Imperial Menologion — a specific collection of the *vitae* of the saints, which seems to have

---

[34] Cf., for example, A. Muñoz, *I quadri bizantini della Pinacoteca vaticana, provenienti dalla Biblioteca vaticana*, Roma 1928, Pl. XLI (a mid–17th c. Russian menologion icon); Mijović, *Menolog*, 387 (the Church of St. Nicholas in Pelinovo, Montenegro, from 1717/1718); *Stroganovskiĭ ikonopisnyĭ licevoĭ podlinnik, kontsa XVI i nachala XVII stoletiia*, Moscow 1869, 80; W. T. Hostetter, *In the Heart of Hilandar. An interactive presentation of the frescoes in the main church of the Hilandar monastery of Mt. Athos*, CD-ROM, Belgrade 1998 (wall-paintings of the exonarthex, from 1804). Judging by the older illustrated calendars, the portraits of St. Peter of Lampsakos and his company were very rare in the Middle Ages, cf., for example, Milkowicz, *Fresco-Kalender*, 25, 39; Sotiriou, *Icones*, pl. 136; Mijović, *op. cit.*, 299, 338; *Σινά. Οι θησαυροί*, 149, fig. 17; *Corpus der Miniaturenhandschriften*, 2, 23; Kesić-Ristić–Vojvodić, *Menologion*, 408–409, 431; L. M. Evseeva, *Afonskaia kniga obraztsov XV v.*, Moscow 1998, 303–304.

[35] *Denys de Fourna, Manuel*, 204; *The Painter's Manual of Dionysius of Fourna*, transl. P. Hetherington, London 1974, 79.

[36] For the said "criteria" cf. supra. Normally, only St. Peter of Lampsakos or he and St. Dionysius were named in the rubrics of synaxaria, and in the calendars. Cf., for example, PG 117, 460; Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 455, 858, III, 49; M. Arranz, *Le typicon du Monastère du Saint-Sauveur à Messine*, Roma 1969, 152. The other three members of the *synodia* (SS. Paul, Andrew and Christina) were mentioned only in the texts of the synaxarion notices and the *akolouthia*.

[37] In hagiographic literature, St. Paul of Kaiouma is often labeled as "St. Paul the Younger", but here we have chosen to use the first title so there would be no confusion with St. Paul of Mt. Lathros, the famous saint who also is known as "St. Paul the Younger". On St. Paul of Kaiouma, see *Acta sanctorum*, Jul. II, 631–642; Sergii, *Mesiatseslov*, II, 174, 182, III, 214–215; V. Latyshev, *Zametki k agiologicheskim tekstam*, II, Izvestiia Otdeleniia russkago iazyka i slovesnosti Imperatorskoï Akademii nauk XIII/3 (1908) 1–7; idem, *Vizantiĭskaia 'Carskaia' mineia*, Zapiski Imperatorskoï akademii nauk po istoriko-filologicheskomu otdeleniiu XII/7 (1915) 199; *BHL*, II, 956–957; *BHG* II, 184; *Auctarium BHG*, 151; E. Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά και υμνογραφικά εις άγιον Παύλον τον Νέον εν τοις Καϊουμά επι των εικονομάχων αθλήσαντα*, Δίπτυχα 1 (1979) 53–94 (review: F. Halkin in: AB 97, 1979, 451–452); *Novum auctarium BHG*, 171; *Dumbarton Oaks hagiography database*, dir. A. Kazhdan — A.-M. Talbot, Washington 1998, 79–80; *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit. Erste Ebteilung (641–867)*, Berlin — New York 2000, Bd. III, 540–541 (no. 5841).

[38] *Acta sanctorum*, Oct. XI, 149; Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 174; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 54. St. Paul of Kaiouma is commemorated on June 8.

been written in Constantinople during the time of the emperor Michael IV Paphlagon (1034–1041).[39] The text represents a shortened version of the more detailed *martyrion* of St. Paul (BHG 1471b) written in the mid-tenth century at the earliest. This full-length *martyrion* was also rarely copied and today is preserved in a single thirteenth-century manuscript (*Codex Patmiacus 187*).[40] Yet, there are several reasons, beginning with the Constantinopolitan origin of the cult and the fact that St. Paul of Kaiouma had no companion martyrs, which make him the most interesting for our study.

Both *martyria* of St. Paul give very meager facts about his life, stating only that he was a wealthy man who was born and educated in Constantinople.[41] The focus is on the description of the saint's martyrdom, i.e. on his conflict with the emperor Constantine V Kopronymos (741–775) concerning the veneration of icons, his imprisonment, judgment and torturing. At the end, the texts relate that after various forms of torture, Paul was tied by his hands and feet and dragged around the central Constantinopolitan agora, where he died of the blows to his head from its stones. The emperor's people continued to drag the dead body of the martyr "ad partes Asparis". There they threw the body to the dogs, but it was saved and secretly buried, "in loco sequestro". One hundred and twenty two years later, five decades after the triumph of Orthodoxy and the reinstatement of the cult of icons, Patriarch Antony II Kauleas (893–901) was instructed by an angel in a dream to look for the saint's relics in the monastery of Kaiouma, "ad partes Asparis" ("τοῖς Ἄσπαρος μέρεσιν").[42] Having found the grave of the martyr and his uncorrupted body, the patriarch ceremoniously transferred the relics from the grave to the church of the Mother of God, also at the Kaiouma monastery. According to the texts of the *martyria*, the relics demonstrated healing powers in the monastery.[43]

It is not altogether clear what happened later to the relics of St. Paul of Kaiouma. At one point, probably between 1081 and 1087, they were given to the Constantinopolitan monastery of Christ Pantepoptes and from there they were transferred to Venice in 1222.[44] In Venice, the relics were deposited in the Benedictine monastery of San Giorgio Maggiore, after which the martyr of Constantinople became known in the West.[45] His full-length *martyrion* was later translated word for word into Latin,[46] and between 1369 and 1372 the Venetian Pietro de Natali, bishop of Equilium (Jesolo), composed a epitome on St. Paul of Kaiouma and included it in his *Catalogus sanctorum*.[47] For our theme, this brief *vita* is particularly inter-



Fig. 15. SS. Onuphrios and Peter of Athos, fresco, Studenica, the church of the Virgin, 16th c.

[39] For the manuscripts of the "Imperial" Menologion which contain the *martyrion* of St. Paul (BHG 1471), see Latyshev, *'Carskaia' mineia*, 3–5; A. Ehrhard, *Überlieferung und Bestand der hagiographischen und homiletischen Literatur der griechischen Kirche von den Anfängen bis zum Ende des 16. Jahrhunderts*, Leipzig 1937–1952, t. I/3, 355–364, 406; *BHG*, II, 184; *Novum auctarium BHG*, 171. The *martyrion* is edited on the basis of *Cod. patr. 17* (the beginning of the 12th c.) from the Greek Patriachate library in Jerusalem, cf. A. Papadopoulos-Kerameus, *Ανάλεκτα Ιεροσολυμιτικής σταχυολογίας*, Saint Petersburg, 1891–1898, t. IV, 247–251; Latyšev, *Menologii*, II, 23–27. For the "Imperial" Menologion, cf. idem, *'Carskaia' mineia*, 1–327; Ehrhard, *Überlieferung*, 341–442.

[40] For the full-length *martyrion* of St. Paul (BHG 1471b), cf. *Auctarium BHG*, 151; *Novum auctarium BHG*, 171; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 61–65 (with the edition of the *martyrion* on p. 70–82).

[41] For the text of BHG 1471 cf. Papadopoulos-Kerameus, *Ανάλεκτα*, IV, 247–251. For the text of BHG 1471b cf. Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 70–82 (with lacunae of the Patmos *cod. 187* completed on the basis of the word-for-word Latin translation of the Greek *martyrion*, published in *Acta sanctorum, Jul.* II, 635–639).

[42] The monastery of Kaiouma was founded in the early Byzantine era, before 518. Based on the mention of "parts of Aspar", the monastery was located in the former quarter of Petra, near the place where the mosque of sultan Selim is now situated. Cf. R. Janin, *Les sanctuaires de quartier de Pétra (Constantinople)*, EO 34 (1935) 407–408; idem, *Constantinople byzantine*, Paris 1950, 197–198, 338; idem, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin*, I/3, Paris 1953, 283; S. Eyice, *Istanbul*, Istanbul 1955, 62, Pl. 29, No. 86; D. Talbot Rice, *Constantinople. Byzantium — Istanbul*, London 1965, Pl. I.

[43] Papadopoulos-Kerameus, *Ανάλεκτα*, IV, 251; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 81.

[44] For the translation of relics to Venice and their former deposition in the monastery of Christ Pantepoptes, cf. *Acta sanctorum*, July II, 634–635, 639–641; Janin, *La géographie*, 528; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 56, 61. Churches and monasteries only very rarely gave away their precious relics, and in this regard their rights were protected by canonic decrees. Therefore, the removal of the relics of St. Paul from the Kaiouma monastery could be explained only by the special prominence and influence of Anna Dalassene, the founder of the monastery of Christ Pantepoptes. Having in mind the role of relics in rite of the consecration of any newly built church, it is logical to think that the mother of emperor Alexios I Komnenos obtained the relics for her foundation at the time of the building of the monastery (between 1081 and 1087). For the prominence and authority of Anna Dalassene, see B. Skoulatos, *Les personnages byzantins de l'Alexiade. Analyse prosopographique et synthèse*, Louvain 1980, 20–24. Concerning the monastery of Christ Pantepoptes and its history, see Janin, *La géographie*, 527–529; A.-M. Talbot, *Pantepoptes monastery*, ODB 3, 1574.

[45] The relics of St. Paul of Kaiouma were transferred to Venice by Paolo Venier. He was the first Benedictine superior of the monastery of Christ Pantepoptes at the time of Latin rule in Constantinople, and later the abbot of the monastery of San Giorgio Maggiore, cf. *Acta sanctorum*, July II, 634–635, 639–641; Janin, *La géographie*, 528.

[46] Cf. *Acta sanctorum*, July II, 635–639.

[47] Petrus de Natalibus, *Catalogus sanctorum et gestorum eorum ex diuersis voluminibus collectus*, Vicenza 1493, liber V, cap. LXIX. For



Fig. 16. St. Paul of Kaiouma (a detail of Fig. 2)



Fig. 17. St. Theodore the Stratelates, The Menologion of Basil II, Vatic. gr. 1613, fol. 383, ca. 985

esting since it states that Paul was a high ranking officer in the service of the emperor — *dux militiae imperialis*.[48] Although these pieces of information are not found in the aforementioned Greek hagiographic texts, there is little chance that the learned bishop of Equilium invented them. It is hard to find a rational reason why he would have done so. Most likely, while writing the epitome, Pietro de Natali used other sources about the life of St. Paul of Kaiouma and not only the full-length *martyrion*, translated into Latin.[49] This supposition is strongly supported by the text of the saint's *akolouthia*, written at the beginning or middle of the eleventh century.[50] In the *akolouthia* St. Paul is praised as a "soldier" and a "hoplite": ἀήττητος τοῦ Χριστοῦ στρατιώτης (the invincible soldier of Christ), ἔννομος τοῦ Χριστοῦ στρατιώτης (the righteous soldier of Christ), στρατιώτης νικηφόρος και γενναίος ὁπλίτης ἀοίδιμος (the victorious soldier and brave hoplite praised in songs), Χριστοῦ θείος ὁπλίτης (the divine hoplite of Christ), etc.[51] The cited verses are very important, bearing in mind that the Byzantine *akolouthiai* were based on the corresponding *vitae* and that, therefore, those hymnographic texts, like the *vitae*, always reveal the category of the saints to which their heroes belong. In this context, the biographical data taken from the *vitae* are most significant,[52] but the epithets given to a holy person in his *akolouthia* are also meaningful. One type of epithet was bestowed on apostles, another on bishops, a third on prophets, a fourth on monks etc.[53] The type of epithet given to St. Paul of Kaiouma appears usually in the *akolouthiai* of martyr-soldiers. For example, St. George is designated as στρατιώτης τοῦ μεγάλου Βασιλέως (the soldier of the Great King), ὁπλίτης Χριστοῦ, τοῦ Χριστοῦ στρατιώτης, καλός στρατιώτης (the good soldier); St. Demetrios as ὄντως στρατιώτης (the true soldier), ὁπλίτης Χριστοῦ, γενναίος ὁπλίτης; St. Theodore Stratelates as στρατιώτης ἀήττητος, στρατηλάτης δυνατός (the mighty commander), στρατηγός τοῦ οὐρανίου βασιλέως (the general of heavenly King), στρατιώτης Χριστοῦ; St. Theodore Teron as πρόμαχος ἀήττητος (the invincible fighter), ἀρτίλεκτος ὁπλίτης (the newly enlisted hoplite), καρτερός ὁπλίτης (the strong hoplite), δόκιμος στρατιώτης (the skilful soldier); St. Prokopios as στρατιώτης ἀήττητος, στρατηγός ἀήττητος, ὁπλίτης τοῦ Λόγου (the hoplite of the Word), ἀκραιφνής στρατιώτης (the honest soldier); St. Merkourios as στρατιώτης ἀήττητος,

Pietro de Natali and his voluminous catalogue of saints, see P. Golinelli, *Petrus de Natalibus*, in: *Lexikon des Mittelalters*, Stuttgart 1977–1999, t. VI, 1978–1979.

[48] Petrus de Natalibus, *Catalogus*, liber V, cap. LXIX.

[49] For the most important sources which were used by Pietro de Natali, see Golinelli, *Petrus de Natalibus*, 1979.

[50] Cf. Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 65–69 (the *akolouthia* is preserved in a single 14th-c. manuscript, *Codex Patmiacus 738*; the name of the poet Gregory who wrote the canon to saint is revealed in an acrostic).

[51] Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 86, 87, 89, 91 (after the *Cod. Patm. 738*).

[52] In the verses of the *akolouthiai*, only the most characteristic details from the *vitae* are usually mentioned. For instance, in the *akolouthia* of St. Tryphonos, it is said that he was a gooseherd, St. Mamantos is said to have fed on the milk of a mountain roe, and St. Sozontos is mentioned as a "shepherd", cf. *Μηναίον (του Σεπτεμβρίου ... Αυγούστου)*, ed. Bartholomaios hieromonachos Koutloumousianos tou Imbriou, Athens 1959–1973², t. II, 5–11; t. IX, 14–21, 47–52.

[53] *Μηναίον*, I–XII, passim.



Fig. 18. St. Theodore the Stratelates, mosaic, Hios, Nea Moni, 11th c.

γενναίος όπλίτης, γενναίος στρατιώτης, στρατιώτης δυνατός, etc.[54] The martyrs, who were not soldiers by profession, were exalted in the *akolouthiai* with different epithets and attributes, according to the texts of their *vitae*. For example, St. Cosmas, St. Damian, St. Kyrus, St. John and St. Panteleemon are "doctors of the sick", "healers", "annihilators of pains", "*anargyroi*", "*amisthoi*", "healers of soul and body", "sources and a treasury of remedies",[55] St. Stephen is "archdeacon", "the first among deacons", "head of deacons", the "true deacon", "the first deacon",[56] St. Hermolaos is the "priest of the Saviour", the "sanctified priest",[57] St. Dionysus Areopagit and St. Clemens of Rome are "hierarchs", "hieromartyrs", "lawful *archiereis*", "*hieromystides*", "wise hierarchs", "*hierophantai*", "hieros sufferers", "*archiereis*", "modest hierarchs",[58] St. Anastasios the Persian, St. Andrew *en tou Krisei* and St. Stephen the Younger are "hosios fathers", "hosiomartyrs", "blessed fathers", "invincible fasters", "the most distinguished monks", "support of monks", etc.[59] Martyrs who could not be grouped in strictly defined categories (soldiers, doctors, hieromartyrs, hosiomartyrs) were praised only with general epithets ("sufferer", "invincible sufferer", "crown-bearer", "martyr of the Lord", "*polyathlos*", "*athlophoros*", "the most brave sufferer", "God-crowned martyr", "glory of martyrs", "very famous martyr", "brave martyr", "unshakable pillar of the Church", "glorious martyr", "witness of truth", etc.).[60] Consequently, there is no doubt that the verses of the *akolouthia* of St. Paul of Kaiouma are reliable testimony that this saint belongs to the category of martyrs-soldiers, i.e. military saints.

With regard to the authenticity of Pietro de Natali's statement about St. Paul of Kaiouma being a "dux militiae imperialis" it seems reasonable to mention one other interesting detail. The feast day of the Constantinopolitan martyr is celebrated on the same day (June 8) as that of St. Theodore Stratelates, one of the most renowned holy warriors.[61] It is possible that this is not a mere coincidence. We are referring to a hagiological phenomenon that can be followed in the Eastern Christian world from the Middle Byzantine period. At the time when a new saint's cult was formed, it often occurred that the sanctified and canonized person was introduced into the liturgical calendar on the same date as some well-known saint, who had accomplished similar feats of faith. For example, St. Peter of Athos, the ninth-century hermit, who did not see another person during the five decades of his eremitic life on Mt. Athos, was given the feast day of June 12, the same day of the famous St. Onuphrios, who accomplished the same anchoritic endeavour during the fourth century in Egypt.[62] St. Loukas the Stylite (d. ca. 979), who spent more than forty years standing on the pillar of Eutropios in Chalcedon, was placed in the calendar beside his famous predecessor, St. Daniel the Stylite (Decembar 11), the Southern Slavic hermit St. Gavril of Lesnovo (the eleventh century) is associated with St. Paul the Theban (January 15), St. Michael Choniates, the archbishop of Athens (d. ca. 1222) with St. Andrew, the archbishop of Crete (July 4), the singer and composer, St. John Koukouzeles (d. ca. 1340) with St. Romanos the Melode (October 1), etc.[63] The first example is particularly interesting for our theme since it demonstrates that in some instances congruence was established between the newly canonized saints and their archetypes not only in the date of their feasts and details of their *vitae*, but also in their iconography (Fig. 13–15).[64] With this in mind, one should not overlook the fact that there is an obvious similarity between the portrait of St. Paul the soldier on the Ortiz cross (Fig. 16) and the depictions of St. Theodore the Stratelates (Fig. 17–18).[65]

While indicating that St. Paul of Kaiouma could be represented as a military saint, the cited evidence is also sig-

---

[54] Cf., for example, S. Eustratiades, *Αγιολογικά. Ο άγιος Δημήτριος εν τη υμνογραφία*, Επετηρίς Εταιρείας Βυζαντινών Σπουδών 11 (1935) 132; Jagić, *Menaea*, 140, 170, 180, 461–467, 603; *Τριώδιον Κατανυκτικόν*, Venice 1839, 127, 138; *Μηναίον*, t. II, 46–47, 94, 96; t. IV, 88–90, 92, 93, 94, 97; t. VI, 31–33; t.VII, 40, 42, 44; t. VIII, 107, 109; t. IX, 104–108, 128–132; t. X, 113, 134, 136, 145, 149, 154, 156; t. XI, 180, 184–186.

[55] *Μηναίον*, I, 255–260, VII, 5–11, 141–149, XI, 5–12.

[56] *Μηναίον*, XII, 223–230.

[57] *Μηναίον*, VII, 133–140.

[58] *Μηναίον*, X, 16–21, XI, 170–177.

[59] *Μηναίον*, I, 186–192, X, 93–99, XI, 198–205.

[60] *Μηναίον*, I–XII, passim.

[61] Until the middle of the tenth century, the most famous *stratelates* saint was still commemorated only on June 8, cf. Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 48, 79; Mateos, *Typicon*, I, 228, 310.

[62] For texts of *vitae* of SS. Onuphrios and Peter of Athos cf. *Acta sanctorum*, June II, 527–533, 535–536; F. Halkin, *La vie de saint Onuphre par Nicholas le Sinaite*, Rivista di studi bizantini e neoellenici 24 (1987) 8–27; F. Halkin, *Vie brève de s. Pierre l'Athonite*, AB 106 (1988) 250–255; *Dumbarton Oaks hagiography database*, 82–83. For the feast days of the two hermits cf. Sergiĭ, *Mesiatseslov*, t. II, 177–178.

[63] Cf. Sergiĭ, *Mesiatseslov*, II, 15, 199–200, 305, 381 (with referrence to medieval church calendars and other relevant hagiographical sources).

[64] Cf. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, VIII, 84–88, 177 (G. Kaster); L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Bruxelles 1975, 263–264; A. Tsitouridou, *Ο ζωγραφικός διάκοσμος του Αγίου Νικολάου Ορφανού στη Θεσσαλονίκη*, Thesaloniki 1986, 204–205, Fig. 105. Cf. also *Il menologio*, 237–238.

[65] For the iconography of St. Theodore the Stratelates cf. Marković, *Military Saints*, 594–597, 621.

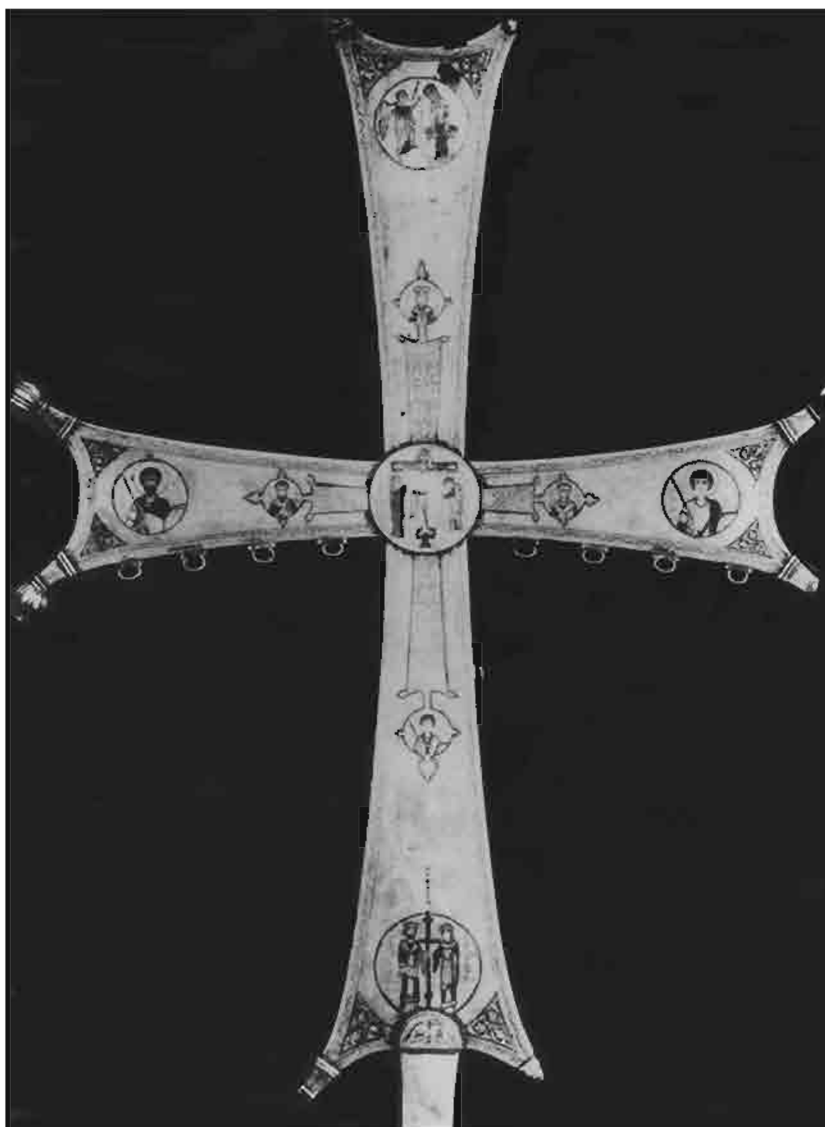


Fig. 19. Silver processional cross, the reverse. Matskhvarishi, Georgia, the end of the 11th c.

nificant for the identification of St. Paul, depicted as a soldier on the Ortiz cross. It was pointed out above that most other saints named Paul could not be taken into consideration, at all. We have also seen that identifying the soldier in question as St. Paul of Rome or St. Paul from Mesopotamia would create insurmountable difficulties. In fact, St. Paul of Kaiouma is the sole incontestable option. For these reasons, one could draw the following conclusion: the military saint depicted on the cross is most likely the martyr from Constantinople.

Unfortunately, our identification of the soldier depicted on the Ortiz cross cannot be confirmed with iconographic material, since we do not know of any other preserved depiction of St. Paul of Kaiouma.[66] It must be stated, however, that written sources do prove that representations of the saint did exist. One of them decorated the staurotheke of the monk Timothy, a valuable work of Byzantine art, which was taken from Constantinople to the West after 1204. The staurotheke, having the form of a box with a sliding lid, was kept in the Benedictine abbey of Mont-Saint-Quentin until the end of the eighteenth century, but then disappeared during the French Revolution. Fortunately, drawings and descriptions have survived which, among other things, show that a depiction of St. Paul of Kaiouma was on the reliquary.[67] His portrait was part of the rich adornment of the box's sides which were decorated with nineteen busts of saints, separated by ornamental fields. Sixteen of those nineteen saints are known to us by name. But, some cannot be positively identified since only three saints' names were accompanied with epithets which define the portrayed person. Besides this, three busts were already missing in the seventeenth century when the description and drawings of the reliquary were made, so the complete reconstruction of the iconographic program is not possible. It is clear, nevertheless, that the greater number of depictions represented monks (SS. Antony, Euthymios, Sabas, three sabaites — Xenophont, Arcadios and John, Ephraim of Syria, Arsenios, Onuphrios, John Kalibites, and possibly Anastasios, Sinaites or Persian), but there were also busts of archpriests (SS. Andrew of Crete, Methodios of Constantinople, and probably Clement of Rome and Athanasios of Alexandria). Among the figures cited in the description of the reliquary, only St. Paul of Kaiouma was a martyr (not taking into account the hosio- and hieromartyrs).[68] This special program, unusual also in terms of the internal composition of the aforesaid categories of saints, leads to the supposition that the staurotheke of the monk Timothy, like the decoration of many other reliquaries, was based on its contents.[69] In other words, it can be proposed that the monk Timothy, i.e., the monastery in which he lived, besides a fragment of the True Cross, had in its possession at least one relic of each saint depicted on the sides of the staurotheke. This suggestion has its best argument in the bust of St. Paul of Kaiouma. Otherwise, it would be hard to explain why this very rarely depicted martyr

[66] Judging by published material, the image of St. Paul of Kaiouma does not appear in illustrated liturgical calendars, synaxaria and menologia. It is thought that he or a St. Maxim were depicted as the illustration for June 8 in fol. 310v of a 11th–century Greek lectionary with synaxarion (*Vaticanus gr. 1156*), see Mijović, *Menolog*, 195. However, the figure referred by Mijović illustrates June 3 and depicts the holy martyr Loukillianos, an old man with gray hair and a beard.

[67] It is believed that count Hugues de Beaumetz, cousin of Baldwin I, the Latin emperor of Constantinople, brought the staurotheke to France in 1207 on his return from the Crusade. The reliquary was first recorded by Ch. Du Cange (*Dissertations, ou Réflexions sur l'Histoire de Saint Louis*..., XXVI, Paris 1668, 314–315) and for a long time this was the only source for the reconstruction of its appearance, cf., for example, A. Frolow, *La relique de la Vraix Croix. Recherches sur le développement d'un culte*, Paris 1961, 397–399, no. 473. However, recently J. Durand, on the basis of other sources from the 17th c. more precisely defined the form and decoration of the reliquary, identifying most of the figures including the portrait of St. Paul of Kaiouma, cf. Durand, *Le reliquaire byzantin*, 51–69, Figs. 1–6. Mr. Durand kindly called our attention to the staurotheke and his study concerning it, for which we are very grateful.

[68] The absence of epithets create greater problems only for the identification of SS. Anastasios, Clement, and Athanasios. Keeping in mind the Constantinopolitan origin of the reliquary and the fact that seven of the identified saints in some way were connected to the capital city (SS. John Kalybites, Paul of Kaiouma, Methodios of Constantinople, Andrew of Crete, Xenophon, Arkadios, and John), it should be reasonable to consider as alternate solutions St. Anastasios patriarch of Constantinople (February 10), St. Clement the poet, hegoumenos of the Stoudios monastery (April 30 and May 27) and St. Athanasios of Paulopetrion (February 22). Additionally, the possibility must not be excluded that two famous saints with corresponding names — Athanasios of Athos and Clement, the bishop of Ankyra, or even Methodios, the bishop of Patara (June 20), were represented. For a slightly different identification of the saints portrayed on the sides of Timothy's reliquary see Durand, *Reliquaire*, 61, 64.

[69] Here we are referring only to the decorative program of the sides of the box. The other parts of the staurotheke carried themes which could be considered normal (cf., for example, Frolow, *Relique*, no. 662), including the Crucifixion, the Deposition, Holy Women at the Sepulchre, the Anastasis, St. Constantine and St. Helena, the archangels Michael and Gabriel, the apostles Peter and Paul, the prophets Zechariah and Samuel, cf. Durand, *Reliquaire*, 57–59. For reliquaries with the representations of saints whose selection is in direct connection with contents of a reliquary cf. Frolow, *op. cit.*, nos. 173, 233, 272, 464, 467, 504, 591, 790, 886; A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Saint-Athanase au Mont-Athos*, CA 19 (1969) 105–106, 110, Figs. 15–17.

would have been inserted in the iconographic program of the reliquary.[70]

Unfortunately, in the description of the staurotheke of the monk Timothy, there is no data concerning the depiction of St. Paul except that written beside his name was the epithet O KAIOYMAC.[71] By analogy with other comparable objects of minor arts, which include representations of martyrs, it is most reasonable to assume that the saint was portrayed in accordance with the general method of depicting martyrs — in a tunic and cloak, holding a cross in his hand, or possibly as a martyr-soldier, in armor and with weapons.[72]

The other two known depictions of St. Paul of Kaiouma were created in the West, at the monastery of San Giorgio Maggiore in Venice. One of these, an icon painted around 1320, is recorded at the beginning of the seventeenth century by Fortunato Olmo, a former novice at the famous Benedictine monastery.[73] The central part of the painting contained the figure of the Virgin. Painted on the right side were SS. George, Stephen, and Cosmas, while on the left were SS. Benedict, Paul "the martyr" and Damian. Philip, the abbot of the monastery and the donor of the icon, was portrayed in proskynesis before the Virgin. What is particularly interesting is that St. Paul was represented with the attribute of a duke (*cum ducali cornu*).[74] Another representation, also an icon, depicted the martyrdom of St. Paul of Kaiouma.[75]

As we have already said, the identification of the figure of the military saint named Paul on the Ortiz cross is important since this figure could be very useful in determining the origin of the cross. There are good reasons for such an opinion. During the Middle Byzantine era, a part or the entire decoration of the reverse side of liturgical processional crosses most often expressed the relationship of the cross with the specific sacred place. This was achieved by introducing a representation of the patron saint of the church or monastery, for which the cross was destined, into the decorative program.[76] A few examples will be sufficient to demonstrate this particular practice.

On the silver cross from the Great Lavra on Mt. Athos, whose katholikon is dedicated to the Mother of God, the center of the reverse is occupied by the figure of the Virgin, who also is shown on the obverse in the Deesis.[77] On the lower arm of the reverse of the "Zaccaria cross" from the Duomo in Genoa, which caesar Bardas presented to the church of St. John the Theologian at Ephesos, the patron of the famous cathedral is depicted.[78] At the center of the reverse side of the cross from the Cleveland Museum of Art, which was ordered by the hieromonk Nicholas for the monastery of St. Sabbas the Sanctified, is the image of the patron of the monastery, St. Sabbas (Fig. 20).[79] The scene of the Annunciation is painted on the reverse of the cross from Matskhvarishi, Georgia, which was ordered for some unidentified monastery of the Mother of God, *Θεοτόκος του Μαστού* (Fig. 19). In addition, in the bottom arm of the obverse, the figure of the Virgin with the Child on the throne is specially emphasized, even though Mary is also shown on the same side of the cross, in the Deesis.[80]

---

70 Cf. Durand, *Reliquaire*, 64, where it is suggested that the representation of St. Paul was placed in the decorative program of the reliquary because "the remains of the martyr were kept in the monastery of monk Timotheos". If the hypothesis is correct, the conclusion would follow that the staurotheke was made for the monastery of Kaiouma, i.e., for its Church of the Mother of God, or for the monastery of Christ Pantepoptes (cf. supra), depending on the time of its fashioning. Unfortunately, there is not sufficient information for the dating of the staurotheke. It is clear only that it was made before 1204. According to Durand, one conscientiously made copy of the founder's inscription shows that the reliquary could not have been created before the 11th c., cf. *ibid*, 58–59, Fig. 3.

71 Durand, *Reliquaire*, 64.

72 Durand (*op. cit*., 64–65) implies that St. Paul of Kaiouma was depicted on the reliquary as a monk, but it seems that the suggestion is not very likely. In most hagiographic sources, St. Paul is characterized as "ἅγιος μεγαλομάρτυς Παῦλος ὁ Νέος ὁ ὁμολογητής" or as "ἅγιος μάρτυς" (cf. Papadopoulos-Kerameus, *Ανάλεκτα*, IV, 247; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 53 ff, 70, 83; Athens, National library, *cod. 1046*, fol. 14v), in agreement with the facts of his *martyria*. Also the saint's *akolouthia* shows that he falls within the category of martyrs, specifically martyrs-soldiers (cf. supra). Neither in this text is there any indication that St. Paul was ever a monk, not to mention the absence of hymnographic *topoi* which usually appear in *akolouthia*i honoring monks. Truthfully, in the 11th-c. *Cod. Marc. gr. I, 47* (fol. 283v) the saint is mentioned as "ὅσιος καὶ ὁμολογητὴς Παῦλος του Καϊουμᾶ", cf. M. I. Gedeon, *Βυζαντινόν εορτολόγιον*, Constantinople 1899, 44, 112; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 54. However, the absence of the epithet "μάρτυς" demonstrates that the scribe of the Marciana codex did not have a clear idea of this St. Paul. What is more, a note from the same manuscript shows that he confused the martyr of Kaiouma with St. Paul the Confessor, the patriarch of Constantinople, martyred in the 4th century. The patriarch's main feast day is celebrated on Novembar 6, but in earlier martirologia the date of the translation of his relics to Constantinople is June 7, which may be the source of the confusion (the feast day of St. Paul of Kaiouma is June 8), cf. Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 53–54. Apart from this St. Paul, Paul of Kaiouma was confused with several other saints of the same name, primarily with St. Paul the Confessor, bishop of Plousias (March 7), and St. hosiosmartyr Paul (March 17) who suffered martyrdom on Cyprus, also under Constantine V Kopronymos, see *Acta sanctorum*, July II, 631–632; Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 54–55.

73 Fortunato Olmo, later the monk of Monte Cassino, published a Latin translation of the *martyrion* of St. Paul of Kaiouma with a commentary, in 1612, cf. *Acta sanctorum*, July II, 632.

74 *Acta sanctorum*, July II, 632. From long ago, the painting has not been in its original location and we do not know if it is even preserved. After the suppression of the monastery of San Giorgio Maggiore in 1806 most of the art work from its collection was dispersed and the brotherhood went to the Benedictine abbeys of Santa Giustina in Padua and Santa Maria di Praglia, cf. G. Damerini, *L'isola e il cenobio di San Giorgio Maggiore*, Venezia 1969[2], 92.

75 *Acta sanctorum*, July II, 642. There is no trace of this image as well. We are indebted for this information to Mr. Silvano De Tuoni, the curator of the photo library of the Istituto di Storia dell'Arte, Fondazione Giorgio Cini (Isola di San Giorgio Maggiore), Venice.

76 Cf. Bouras, *Cross*, 25–26; C. Mango, *La croix dite de Michel le Cérulaire et la croix de Saint-Michel de Sykéôn*, CA 36 (1988) 43–44, 47; Cotsonis, *Crosses*, 49.

77 The cross is ascribed to emperor Nikephoros II Phokas (963–969), who played a very important role in the founding of the Lavra, cf. Grabar, *Précieuse croix*, 99–111.

78 Most likely this concerns Bardas Phokas who carried the title of caesar at the time of the rule of his son Nikephoros II Phokas. The cross was restored by Isaac, the metropolitan of Ephesos (1262–1283), cf. S. G. Mercati, *Collectanea byzantina*, Roma 1970, t. II, 520–533; Bouras, *Cross*, 25; Cotsonis, *Crosses*, 29–32, figs. 12a–12b.

79 Concerning the cross from Cleveland, which is dated to the second or third quarter of the 11th c., see Cotsonis, *Crosses*, 61, 68–75. Cf. also Mango, *La croix*, 43, figs. 7–8; *Glory of Byzantium*, 60–62, no. 24 (H. C. Evans).

80 The cross, whose commissioners were Kosmas, the hegoumenos of the monastery, and hieromonk John, is most often dated to the 12th c., cf. L. Khuskivadze, *Vizantiĭskiĭ krest iz Matskhvarishi*, Zograf 15 (1984) 24–40; Cotsonis, *Crosses*, 16–17, 62, figs. 5a–5b. It is not known when or from where the cross was taken to Georgia, nor has the monastery of the Mother of God "*του Μαστοῦ*", for which the cross was created, been identified. In this context it would be useful to mention that there was at some point in Thessalonica a monastery Theotokos *του Μαστούνη*. A tetraevangelion was written for the monastery in 1185 at the expense of the monk *kyr* Gerasimos "the son of the ktetor". The manuscript also mentions *kyr* Hilarion, the *kathigoumenos* of the monastery, and monk Gregory Mastounis, another "son of the ktetor" who died in 1188, see P. N. Papageorgiou, *Περί χειρογράφου Ευαγγελίου Θεσσαλονίκης*, BZ 6 (1897), 538–546. On the basis of these facts, R. Janin (Janin, *Les églises*, 396) reasoned that the monastery was founded around the middle of the 12th century. If this opinion is correct, it would be difficult to connect the Matskhvarishi cross with the monastery of Theotokos *του Μαστούνη*. Judging by its style, the cross was made at the beginning of the 12th c.



Fig. 20. Fragment of a silver processional cross, the reverse, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 11th c.

It is also worth mentioning three silver processional crosses, whose decoration most probably correlate with the site to which they belonged. The first cross is located in the Museé d'art et d'histoire, Geneva. Based on the fact that the iconographic program on the reverse is entirely devoted to the prophet Elijah, it is reasonable to assume that the cross was intended for some church or monastery dedicated to the prophet.[81] The second cross is kept today in the Musée de Cluny, Paris. It is believed that this cross, ordered by the monk Kosmas, was intended for some holy place dedicated to the Mother of God. The standing figure of the Virgin Hodegetria decorates the center of the reverse, while the arms contain three scenes from Mary's life. The Virgin is also depicted in the Crucifixion in the upper arm of the reverse and as a part of the Deesis on the obverse.[82] The third cross of this group is housed in the Metropolitan Museum of Art, New York. It is the aforementioned liturgical cross of Bishop Leo.[83] The center of its reverse is decorated with the bust of St. Thalelaios, the physician, who was martyred at Cilicia (Fig. 5). He does not appear in the ranks of the most honored *anargyroi* and his depictions in medieval art are fairly rare.[84] Because of this, his appearance in the decorative program of the cross of Bishop Leo deserves special attention. The bishop probably had specific reasons for revering the healing powers of St. Thalelaios and therefore donated the cross with the image of the holy physician to one of the churches that were dedicated to him or possibly to a church which held some of his relics.[85] St. Thalelaios also could have been the patron saint of the cathedral church of Bishop Leo or, even, the protector of the city where the seat of his bishopric was located since the Byzantine seals of the archpriests usually show this type of patron saint.[86] It is much less likely that the said holy physician was the patron saint of the bishop and for this reason appears on the cross given as a votive gift. The pa-

(Khuskivadze, *Matskhvarishi*, 31–40), and based on its iconography, it could even be dated to the last decades of the 11th c. (see our n. 106 infra). The fact that St. Demetrios, the holy protector of Thessalonica, was not included in the group of three military saints on the reverse also speaks against a Thessalonician origin for the Matskhvarishi cross (Khuskivadze, *Matskhvarishi*, figs. 2, 9–12).

[81] M. Lazovic, *Commentaires et catalogue*, in: *Objets byzantins de la collection du Musée d'art et d'histoire*, Genava 25 (1977) 11–13, 27–28, cat. no. 16; A. Bank, *Trois croix byzantines du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Genava 28 (1980) 97–104, fig. 1–2; Mango, *La croix*, 42–43, figs. 5–6; Cotsonis, *Crosses*, 49, figs. 20a–20b.

[82] J.-P. Caillet, *La croix byzantine du Musée de Cluny*, Revue du Louvre (1988–3) 208–217; *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, 329–330, no. 243 (J. Durand); *Glory of Byzantium*, 64–65, no. 26 (H. C. Evans).

[83] *Glory of Byzantium*, 62–64 (H. C. Evans).

[84] Concerning the cult and images of St. Thalelaios, see *Bibliotheca Sanctorum*, t. 12, 107–111 (J.-M. Sauget); H. Bröcker, *Der hl. Thalelaios. Texte und Untersuchungen*, Münster 1976.

[85] In Constantinople, the center of the cult of St. Thalelaios was the famous church of St. Agathonicos in which his relics were kept, cf. Janin, *La géographie*, 11–12, 148. The sources also mentions a basilica dedicated to the martyr in the location of his martyrdom, the Cilician city of Aigaiai, and the monastery of St. Thalelaios in Jerusalem, founded by the emperor Justinian, cf. H. Delehaye, *Les origines du culte des martyrs*, Brussels 1933[2], 165. Another sanctuary may also have been dedicated to the saint near Chalcedon, cf. Janin, Janin, *Les églises*, 51.

[86] Cf. J.-C. Cheynet — C. Morrisson, *Texte et image sur les sceaux byzantins: les raisons d'un choix iconographique*, in: *Studies in Byzantine Sigillography*, ed. N. Oikonomides, Washington, 1987–2002, t. 4, 22–24.

tron saint of a monk normally was the saint, whose name he had taken when receiving the tonsure.[87]

If part of the iconographic program of the reverse of the Ortiz cross was intended to reveal the specific holy place for which the cross was created, as is the case with the mentioned processional crosses, then it is almost certain that the figure of the military saint named Paul belongs to this part of the program. Whoever this St. Paul was — Paul of Kaiouma, Paul the Roman or Paul from Mesopotamia[88] — it is very difficult to find another explanation for the introduction his figure into the very condensed decoration of the cross.

Of course, in the quest for an answer to the question as to where the Ortiz cross originated, one should consider all three possible identities of the soldier named St. Paul. However, one need not strictly abide by the methodological rules in this case because it was established earlier that the possibility of the holy warrior on the reverse of the Ortiz cross being a representation of St. Paul of Rome or St. Paul from Mesopotamia was very remote. In any case, the cult of those two martyrs was not linked to any specific centre, therefore, it is impossible to conclude anything about the origin of the Ortiz cross even if St. Paul the Roman or St. Paul from Mesopotamia were represented on its reverse. In contrast, the cult of St. Paul of Kaiouma, in Byzantium, was confined to Constantinople and the only known Byzantine portrait of this martyr was produced in the capital city. It means that, if the identification of the figure of the soldier on the Ortiz cross with the martyr of Kaiouma is correct, the cross was made for some Constantinopolitan church or monastery.

If we seek a more precise answer, the first place to consider would be the old monastery of Kaiouma. There, the relics of St. Paul were found and there they rested for a long time in the monastery church dedicated to the Mother of God. The legend "ο α(γιος) Παβλος" is also indicative. Such a legend, containing only the saint's name, could have been inscribed beside the image of the martyr from Kaiouma, only in the middle where he was easily recognisable and without the epithet O KAIOYMAC.[89] In addition, there were good reasons for offering a gift such as the Ortiz cross to this monastery. The oldest *martyrion* of St. Paul, which was written in the tenth century, mentions the monastery of Kaiouma as the place where the martyr's intact body gave health to all who prayed to him for help.[90] It is less likely that the Ortiz cross was intended for the monastery of Christ Pantepoptes in Constantinople, where his remains rested for a time before the Fourth Crusade. The moderate level of technical execution of the cross and its artistic workmanship is not in conformity with the renown of the famous monastery and its founder Anna Dalassene, the emperor's mother. Additionally, the monastery of Pantepoptes was not founded earlier than 1081, and by this date the Ortiz cross probably had already been made.[91] For now, a third option does not exist. Surviving sources do not mention any other center for the cult of St. Paul of Kaiouma in Constantinople. However, one cannot totally exclude the possibility that this martyr was particularly venerated at some other place of worship in the capital city.

With respect to the causality between the depiction of the military saint named Paul and the origin of the Ortiz cross, one could find that additional caution must be maintained since it may be that the martyr from Constantinople was the patron saint of the donor of the cross and consequently, his image was placed on the cross. As is known, a personal marker of the donor can be seen in the decoration of some processional crosses, being expressed by the depiction of especially venerated, holy persons.

The special devotion of the donor is particularly well expressed in the decoration of the processional cross from Adrianople, now in the Benaki museum, Athens. The cross was given to some church for the redemption of the sins of the "servant of God" Sisinnios and the presbyter John. Besides the Deesis with the associated busts of the archangels, the front side of this cross is decorated with several small discs, two of which contain the images of St. Sisinnios and St. John Chrysostom — saints who are namesakes of the cross' commissioners. The center of the reverse is decorated with the bust of St. John Prodromos.[92] Another interesting example is offered by the already cited cross of the hieromonk Nicholas, which was intended for the monastery of St. Sabbas the Sanctified. Next to the image of St. Sabbas, several other holy monks from the Christian East are also portrayed on the reverse of the cross (SS. Anthony, Euthymios, Arsenios, Abramios, Ephraim the Syrian, Hilarion, Anastasios of Sinai, and John Climacus).[93] Their ascetic endeavors could serve as models for every monk, including the hieromonk Nicholas himself. Finally, one should remember that Bishop Leo decorated his liturgical cross, which is housed in the Metropolitan Museum of Art, New York, with busts of two distinguished archpriests — St. John Chrysostom and St. Nicholas (Fig. 5).[94]

Returning to the depiction of St. Paul of Kaiouma, we again point out the fact that the cult of this saint had a very local importance and that his name is not even mentioned in most liturgical calendars, synaxaria, menologia, and menaia. There is no proof that the saint had an important place in the sphere of personal piety. Even if the donor of the Ortiz cross was a monk, who was named Paul, it would be very bold to propose that St. Paul of Kaiouma was his patron saint. As has been stated, monks usually chose their patron saint based on the name they were given upon receiving the tonsure, but the fact must be kept in mind that in the Christian *hagiologion* there were many other saints by the name of Paul, whose cults were incomparably stronger and more widespread. It is sufficient to mention once more the apostle Paul and the holy monks such as Paul the Theban, Paul of Mt. Lathros, Paul of Xeropotamou, and Paul the Simple.

---

87 The custom of monks of choosing their namesakes as patron saints can be most definitively observed in iconographic material, cf., for example, B. Todić, *Le patriarche Joanikije — ktitor des fresques à l'église des Saints-apôtres de Peć*, Zbornik za likovne umetnosti 16 (1980) 92–93 (in Serbian with a French summary); I. M. Djordjević, *Predstava Svetog Save Jerusalimskog u studeničkoj Bogorodičinoj crkvi*, Bogoslovlje 31/1 (1987) 172 ff.

88 Bearing in mind the hagiographic sources and canons of Byzantine iconographic language, any other possibility of identification is excluded, cf. supra.

89 Generally speaking, the omission of the epithet can be seen as strange. However, one should be mindful that every saint named Paul, except St. Paul the Apostle, is marked in Byzantine art with an appropriate epithet so as to distinguish him from his numerous namesakes. In our case the rule may have been disregarded because of the lack of space for a long inscription, and the fact that the material the cross was made of was unsuitable for writing may have played a certain part.

90 Papaeliopoulou-Photopoulou, *Αγιολογικά*, 81–82. An anonymous Latin author recorded that miraculous healings occurred at other places where the saint's relics rested — first in the monastery of Christ Pantepoptes and later in Venice, beginning at the moment when their citizens ceremonially received the precious relics, cf. *Acta sanctorum*, July II, 639, 641.

91 Concerning the monastery of Christ Pantepoptes cf. n. 44 supra. On the dating of the Ortiz cross cf. infra.

92 Bouras, *Cross*, 21–28, fig. 1–4, 19, 21–22 (one of the donors of the cross was identified as patriarch Sisinios who lived at the end of the 10th c.).

93 Cf. n. 79 supra.

94 Cf. n. 83 supra.

There is more justification for the opinion that the special devotion of the donor of the Ortiz cross is expressed by the standing figure of the archangel Michael. He is the only figure who appears twice in the decoration of the cross — on the center of the reverse and on the obverse (Fig. 1–2).

It is not necessary to justify the assertion that the archangel Michael was especially venerated in the whole Christian world, particularly in Byzantium. His image appears in many mosaics, frescoes, icons, miniatures, seals, and works of applied arts. Also, many churches were dedicated to the leader of the heavenly hosts, and his name was widespread at all levels of Byzantine society.[95] Monks, as well as church and state dignitaries and even rulers venerated him as their patron.[96]

This naturally does not mean that the archangel Michael could have received this preeminent place on the Ortiz cross only in the event that the person ordering the cross venerated him as his personal protector. In the religious consciousness of the Byzantines, the archangel performed various roles. He was honored as a intercessor of the human race before God, the psychopompos, but most of all, he was thought of as a healer and a warrior.[97] However, his eschatological functions could be neglected in this context since, as it has already been shown, in the decoration of the Ortiz cross and of related processional crosses, these are expressed on the front side in the context of the Deesis composition. Michael's warrior role is of no importance in explaining his appearance on the reverse of the Ortiz cross since he is shown without a soldier's equipment.[98] On the other hand, the cult of the archangel Michael as a healer was most developed in Byzantium during the fifth and sixth centuries, while in later times that aspect of the cult was much weaker because of its stronger militarisation. Nevertheless, the reputation of the so-called Michaelions, the sanctuary-hospitals in which faith in the healing powers of Michael emerged most robustly, was very strong also in the Middle Byzantine era.[99] In the middle of the ninth century, great numbers of pilgrims traveled to the Constantinople church of the archangel Michael *ἐν τοῖς Εὐσεβίου* being drawn by the miraculous icon of the archangel which had healing powers.[100] The famous sanctuary at Chonai with its healing spring in front of the church functioned as an important center for the archangel's cult until 1189, when it was burned.[101] The aforesaid Michaelions, as well as other churches dedicated to the archangel Michael, most assuredly received various votive gifts from people, who invoked the heavenly archistrategos for aid in healing. There must have been among them processional crosses, so there is a basis for the suggestion that the Ortiz cross, with the figure of the archangel in the center of the reverse, was made as the donor's *ex-voto* for some place of worship dedicated to Michael.[102] Yet, this assumption is hard to accept in the light of the proposed interpretation that the image of St. Paul of Kaiouma connects the Ortiz cross with one of the centers of his Constantinople-limited cult. The two hypotheses would be brought into harmony only in the event that there existed in the capital a place of worship where the archangel Michael and St. Paul were both particularly venerated. This is not impossible, especially if we remember three things. First, the cult of the heavenly archistrategos was extremely strong in Constantinople. Second, there were some sanctuaries, where Michael was not the primary patron saint but where he also was particularly celebrated.[103] Third, *parekklesia* probably existed in the monasteries of Kaiouma and Christ the Pantepoptes.[104] Nevertheless, if one considers all the available facts, it seems that the previously offered explanations for the figures of the archangel Michael and St. Paul of Kaiouma on the Ortiz cross are more acceptable.[105]

Of course, one should not overlook the appearance of St. Niketas the Goth in the decorative program of the cross. However, it is important to keep in mind that there are many other medieval crosses, processional or pectoral, containing the image of the martyr from the land of the Goths. Among them, the previously mentioned Matskhvarishi cross is closest to the Ortiz cross with regard to the type and location of

---

95 Concerning the cult of the archangel Michael in the Middle Ages cf. J. P. Rohland, *Der Erzengel Michael, Arzt und Feldherr. Zwei Aspekte des vor- und frühbyzantinischen Michaelskultes*, Leiden 1977, 50–144; Gabelić, *Cycles*, 20–30; G. Peers, *Subtle Bodies. Representing Angels in Byzantium*, Berkeley 2001, 1–11, 141–193. Cf. also *Lexikon der christlichen Ikonographie*, t. 3, 255–265.

96 Cf., for example, G. Zacos — A. Veglery, *Byzantine Lead Seals*, Basel 1972, t. I/3, 1931 (s.v. St. Michael); V. Laurent, *Le corpus des sceaux de l'empire byzantin*, Paris 1963–1981, t. II, 729 (s.v. Michel); *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks*, t. 1, 244, t. 2, 221; t. 3, 230 (s.v. Michael); Cheynet–Morrisson, *Texte et image*, 9, 15 ff, 19 ff, 27; P. Grierson, *Catalogue of the Byzantine Coins in the Dumbarton Oaks Collection and in the Whitemore Collection*, III/1–2, Washington 1973, 174, 721–723.

97 Rohland, *Erzengel Michael*, 50–144; Gabelić, *Cycles*, 21–29, 135.

98 For iconographic reasons, one may also rule out the assumption that the Archangel Michael on the Ortiz Cross was painted as the victor against Satan. On the fall of Satan and the presentation of that legend in medieval art cf. Rohland, *op. cit.*, 60–74, 110–114; Gabelić, *Cycles*, 31–35, 50–54, sk. 13–15; eadem, *The Fall of Satan in Byzantine and Post Byzantine Art*, Zograf 23 (1993–1994) 65–74; eadem, *Manastir Lesnovo. Istorija i slikarstvo*, Belgrade 1998, 94–96.

99 Gabelić, *Cycles*, 24–27, 29, 108–109, 135; Peers, *Representing Angels*, 142ff, 154ff, 178ff. The belief in the healing power of the archangel was also held in the Palaiologan era. This is clearly seen in the wall paintings of the church of the archangel Michael in Lesnovo, painted some time between 1342 and 1347. Two paintings of Michael as a miraculous healer occupy important places in the decorative program of the church, see Gabelić, *Manastir Lesnovo*, figs. 35–36.

100 Janin, *La géographie*, 353–354; F. Halkin, *Inédits byzantins d'Ochrida, Candie et Moscou*, Brussels 1963, 148–152; Peers, *Representing Angels*, 154–156, 186–187.

101 W. M. Ramsay, *The Cities and Bishoprics of Phrygia*, New York 1975³, 213–216. Cf. also Gabelić, *Cycles*, 105 ff; Peers, *Representing Angels*, 178–179.

102 Cf. *Glory of Byzantium*, 67 (H. C. Evans), where it is supposed that the Ortiz cross was made for some site dedicated to the archangel Michael or to St. Niketas of Medikion.

103 R. Janin lists over 30 monasteries, churches and parekklesia dedicated to the archangel Michael in Constantinople and in the surrounding area, cf. R. Janin, *Les sanctuaires byzantins de saint Michel (Constantinople et banlieue)*, EO 33 (1934) 28–52; idem, *La géographie*, 349–363.

104 Unfortunately, the sources describe almost nothing concerning the dedication of churches in the monastery of Kaiouma nor Christ Pantepotes. As for Kaiouma, it is only known that the monastery church which housed the relics of St. Paul was dedicated to the Mother of God (cf. supra). Meager information is also available about the foundation of Anna Dalassene even though the katholikon of the monastery is preserved, cf. Th. F. Mathews, *The Byzantine churches of Istanbul: a photographic survey*, University Park 1976, 59–70. It could be mentioned that one monastic seal from the 11th c. is decorated with the bust of the Virgin "Blachernitissa", cf. Laurent, *Corpus*, V/3, 212–213 (no. 1906).

105 Besides other problems, it would be difficult to find an analogy for a processional cross which in its decoration had a dual iconographic connection to the place for which it was intended. At this time we could cite only the so-called "cross of Michael Keroularios" from the Dumbarton Oaks Byzantine Collection, decorated with two scenes from the cycle of the archangel Michael and one scene from the life of St. Constantine (Cotsonis, *Crosses*, 81–83, no. 5). According to the opinion of Cyril Mango (*La croix*, 46–47), which he stated with considerable reservation, the cross "probably belonged to some monastery in Asia Minor, say a monastery of the archangel Michael, which had a chapel dedicated to St. Constantine".

the image: St. Niketas is represented as a bust and is found on the bottom arm of the reverse (Fig. 19). However, the cross preserved in Georgia has the Crucifixion in the intersection of the reverse, instead of the figure of the archangel Michael.[106] The commisioner and the craftsman of a bronze processional cross in the Byzantine Museum, Athens (no. 248), also intended to create an iconographical program with the Crucifixion and the bust of St. Niketas on the reverse of the cross. Unfortunately, this work, which was begun either somewhat earlier or at the same time as the Matskhvarishi cross, was not completed. The arms on the reverse are only partly decorated, this being limited to the names of the saints.[107]

There are also the Byzantine crosses with the depiction of St. Niketas as an orant. For example, we will cite two eleventh-century examples made of bronze. The first one, a liturgical cross, originating from Asia Minor or Palestine, is kept in the Dr Christian Schmidt Collection, Munich.[108] The second example, a pectoral cross, was found at Strumica and now is located in the National Museum of Belgrade.[109] In both cases, the figure of the martyr-orans is engraved, meaning that it is totally schematic in design and has no modeling.

Pectoral crosses with the image of St. Niketas were common in medieval Russia.[110] What is characteristic for these crosses is that instead of a standing figure or a bust of the saint, the scene of Niketas' victory over the devil appears. This was a very popular image in Russia together with the apocryphal saint's *martyrion* which inspired it.[111] Similar to the cited Byzantine crosses, the depiction of St. Niketas is usually placed under the Crucifixion, but there are a number of preserved examples where it occupies the central area of the cross. In these cases, the Crucifixion is frequently left out, while the arms of the cross are filled with images of saints.[112]

The explanation for the frequent depiction of St. Niketas on various types of crosses, most often with the Crucifixion, probably could be found in liturgical books. Old *typika* and *menaia* prescribed that on September 15, the Exaltation of the Cross and the popular martyr from the land of the Goths should be celebrated jointly.[113] In fact, it is the first day of the prolongation (μεθεορτή) of the Feast of the Exaltation. Then, the stichera and canons honoring the Holy Cross and those honoring St. Niketas follow one another.[114] This connection between the two feasts in the iconography of the crosses is most clearly demonstrated on the Matskhvarishi cross, where St. Niketas is shown immediately above the scene of the Exaltation of the Cross (Η ΥΨΟCIC), including the figures of SS. Constantine and Helena with the instrument of Christ`s death. Moreover, the True Cross is depicted once more, above the bust of St. Niketas, in the Crucifixion (Fig. 19).[115]

Allusion to the joint liturgical celebration of the True Cross and St. Niketas was expressed with equal clarity in other artistic media. The central part of a Russian icon at the Hermitage is occupied by the Holy Cross, while beneath it there are four scenes from the *martyrion* of St. Niketas. On a Byzantine cameo in the Vatican, dated to the twelfth century, the front side is decorated with the figure of the Virgin and St. Niketas, while on the back is the image of the Holy Cross.[116]

As far as the appearance of Niketas' victory over the devil on Russian crosses is concerned, researchers usually have understood this scene as a symbolic image of Christ's victory over Satan, i.e., a sign of His victory on the Cross of Golgotha. According to the opinion of Natalia Teteriatnikov, in establishing the relationship between St. Niketas, Christ, and the Cross as the symbol of victory, a decisive role was played by Niketas' name (νικητής — victor). Describing a characteristic peculiar of Christ, the name was the reason why some attributes and roles of the Savior were ascribed to the Gothic martyr, especially His attribute as the victor over Hades and death.[117]

Surely, for a complete interpretation of Niketas' images on pectoral and liturgical crosses it would be necessary to perform a wider analysis than we can perform on this occasion.[118] Nevertheless, what has been presented thus far demonstrates clearly that such images were very common in the Middle Ages. Accordingly, most often, there is no need to search for a special donor's devotion toward St. Niketas the Goth in cases where the saint is included in the decorative program of a cross. It is appropriate to recall here the Matskhvarishi cross, once again. On the one hand, the persons who commissioned the cross are known (*hegoumenos* Kosmas and *hieromonk* John), as is the monastery for which it was created (Theotokos *του Μαστού*). On the other hand, the liturgical connection between the feasts of the Holy Cross and St. Niketas is expressed in the iconography of the cross in a very obvious manner.

---

106 Khuskivadze, *Matskhvarishi*, T. 2, 9, 13. Sufficiently firm arguments for a more precise dating of this cross have not yet been found. Based on stylistic analysis it is dated in the beginning of 12th c. (cf. our n. 80 supra), while the iconographic characteristics allow the supposition that the cross was made a few decades earlier. St. Niketas the Goth is most often portrayed as a beardless youth during the 11th c., while his military depictions are common already in the beginning of era of Komnenoi (cf. Marković, *Representations*, 503–507; cf. also infra). The representation of St. Theodore with a legend in which no epithet (Stratelates or Teron) is written would be rather unusual in Byzantine art of 12th c., cf. Marković, *Military Saints*, 596–597.

107 The medallion with the name of St. Niketas is located above the Crucifixion which is placed at the center, cf. Sandin, *Bronze crosses*, 335–343, no. 50.

108 The cross was displayed in the Temple Gallery, London, in 1990, cf. *Early Christian & Byzantine art*, ed. R. Temple, London 1990, No. 67. For information on its present location we are indebted to Mr. Richard Temple.

109 The reverse of the cross is decorated with the figure of the archangel Michael, cf. G. Marjanović-Vujović, *Crosses, 6th–12th C., from the Collection of National Museum*, Belgrade 1987, 47, 62, no. 44.

110 I. Okuneva, *Ikona sv. Nikity, izbivaiushchago besa*, SK 7 (1935) 212–213; N. Teteriatnikova, *Izobrazheniia sv. Nikity, b'iushchego besa*, Le Messager. Vestnik Russkogo khristianskogo dvizheniia 129 (1979) 188 ff; eadem, *On the meaning of the image of St. Nikita scourging the devil in Russian art*, ZLUMS 22 (1986) 206 ff, Figs. 1 and 4.

111 Okuneva, *op. cit.*, 205–215; Teteriatnikova, *Izobrazheniia*, 188–192; eadem, *On the meaning*, 201–210; Marković, *Representations*, 498–509 (with other literature).

112 Okuneva, *op. cit.*, 212; Teteriatnikova, *Izobrazheniia*, 190; eadem, *On the meaning*, 206, Figs. 1 and 4; *Dekorativno-prikladnoe iskusstvo Velikogo Novgoroda. Khudozhestvennyĭ metall XI–XV veka*, red. I. A. Sterligova, Moscow 1996, 404, no. 131.

113 For the typika, see Dmitrievskiĭ, *Opisanie*, I, 275, III, 30; Arranz, *Typicon*, 26. For menaia, cf. Jagić, *Menaea*, 0126–0136, 530–531.

114 Jagić, *Menaea*, 0126–0136, 530–531; *Μηναίον*, IX, 104–109.

115 For the Matskhvarishi cross cf. our notes 80 and 106.

116 For both of the examples, cf. Teteriatnikova, *Izobrazheniia*, 191, 194.

117 Cf. Teteriatnikova (*Izobrazheniia*, 192–195; *On the meaning*, 210–212), who believes that the mutual relationship between St. Niketas and Christ reflected in the iconography of the saint. For a similar view concerning the representation of St. Niketas "Daimonoktonos" on amulets cf. A. Grabar, *Amulettes byzantines du Moyen Age*, in: *Mélanges d'histoire des religions offerts à Henri-Charles Puech*, Paris 1974, 538–539.

118 Among other things, one should examine whether Byzantine crosses in any form expressed the belief in St. Niketas as the victor against Satan (on this belief in Byzantium cf. Marković, *Representations*, 508). If so, the decoration of the reverse of the Ortiz cross may have had one more meaning, given that the Archangel Michael was seen as deserving the greatest credit for the downfall of Satan (see note 98 supra).



Fig. 21. Fragment of a silver processional cross, the obverse, The Dumbarton Oaks Byzantine Collection, Washington, 11th c.

Dating of the cross

The time when the Ortiz cross was created still cannot be determined precisely. However, iconographic analysis helps take a step in that direction as well, especially if we accept the hypothesis that the military saint named Paul, who is represented on the cross, is St. Paul of Kaiouma.[119] The cult of this saint displayed its greatest strength within a relatively short period of time culminating in the eleventh century. His *akolouthia* was written at that time, and the old *martyrion* was reworked and inserted in the Imperial Menologion (1034–1041). Most liturgical calendars, where the commemoration of St. Paul of Kaiouma was prescribed, dated from the same time. Finally, probably somewhere between 1081 and 1087, the relics of the saint were transferred to the monastery of Christ Pantepoptes, the newly founded endowment of the powerful Anna Dalassene. The date of this transfer could be more important for the chronology of the Ortiz cross if the previously presented supposition were accepted, that the cross was created at the time when the monastery of Kaiouma was still the only center of St. Paul's cult.

For the dating of the Ortiz cross, two facts revealed in researching the development of the iconography of St. Niketas the Goth also can be of use. First, it must be mentioned that images of the martyr portraying him as a beardless youth most commonly originate in the eleventh century.[120] After this time, such an image is extremely rare and instead the other iconographic type of St. Niketas dominates (his depiction as a mature man with a beard and a moustache).[121] The other iconographic fact relevant for the chronology is connected with representations of St. Niketas as a warrior. These representations were quite rare until the end of the third quarter of the eleventh century. The oldest example positively dated — the seal of Niketas, the *megas oikonomos* of Hagia Sophia in Constantinople — was created only at the beginning of the era of the Komnenoi.[122] From that time on, representations of St. Niketas as a warrior were common and, at the time of the Palaiologoi, he was considered a member of the "squad" of military saints, who were painted very often on the walls of East Christian churches.[123] All this is still not enough to conclude for certain that the Ortiz cross, where St. Niketas is portrayed without armor or weapons, was made before the formation of the new type of the iconography of the saint. Depictions of St. Niketas in a tunic and cloak, with the martyr's cross in his hand, appear later as well, from the twelfth to the seventeenth centuries, when the warrior type of representation prevailed in the iconography of the saint.[124] However, if the facts obtained in the study of the cult of St. Paul of Kaiouma are simultaneously borne in mind, it could be assumed that the cross from the collection of George Ortiz was made before 1081.

---

[119] As it is still impossible to definitely confirm this identification, one should approach all the conclusions based on this with some reservation. Nevertheless, one should stress once again that the identification of military saint depicted on the Ortiz cross with St. Paul Kaiouma is the only acceptable solution. All other alternatives are easily contestible, cf. supra.

[120] Cf. supra.

[121] For the 12th and 13th centuries cf., for example, Kitzinger, *Mosaici*, I, Fig. 71; Restle, *Kleinasien*, Fig. 191; M. Chatzidakes — I. Mpitha, *Κύθηρα*, Athens 1997, 115–116, figs. 5, 7; N. B. Drandakes, *Βυζαντινές τοιχογραφίες της Μέσα Μάνης*, Athens 1995, 94, 337; D. Koco — P. Miljković-Pepek, *Manastir*, Skopje 1958, Pl. 28; M. Borboudakis, *Main Trends of Thirteenth Century Wall-Painting in Crete*, in: *Drevneruskkoe iskusstvo. Rus'. Vizantiia. Balkany. XIII vek*, Saint Petersburg 1997, 30. For some examples of Palaiologan and Post-Byzantine periods, when Niketas' physiognomy is transformed into the likeness of Christ, cf. Marković, *Representations*, 504, n. 90, and our note 122 infra.

[122] Cf. G. Schlumberger, *Sigillographie de l'empire byzantin*, Paris 1884, 146; Laurent, *Corpus*, V/1, no. 56. Most of the other early depictions of St. Niketas as a warrior also originate from the era of Komnenoi when the cult of military saints enormously expanded in all areas of religious life of the Byzantines, including iconography (for this, see Marković, *Military Saints*, 588–589). Only rare military portraits of St. Niketas painted in Cappadocia (Chapels 2a and 21) and a few seals of Byzantine dignitaries could perhaps be dated in the time before 1081, cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, II, Recklinghausem 1967, Fig. 30; C. Jolivet-Levy, *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, 87, 126; *Byzantine Lead Seals by G. Zacos*, ed. J. W. Nesbit, Berne 1984, no. 642, 649, 737, 817; E. Stepanova, *New Seals from Sudak*, in: *Studies in Byzantine Sygillography*, t. 6, ed. N. Oikonomides, Washington 1999, 57–58, no. 22. On the other hand, a reliquary from San Marko, Venice, suggests that at the time of its creation (the end of the 10th or beginning of the 11th c.) the warrior type of the iconography of St. Niketas still was not formulated. On the sides of the reliquary are placed the busts of SS. George, Theodore Teron, Demetrios, Prokopios, Eustathios Plakidas and Niketas. The first five martyrs are represented with armor and weapons, while only St. Niketas has no military saint attribute. He is clothed in a tunic and a cloak, and holds a cross in his right hand, cf. *Il tesoro di San Marko: Il Tesoro e il Museo*, dir. H. R. Hahnloser, Firenze 1971, 34–35, T. XXVII (A. Frolow); *Glory of Byzantium*, 79, no. 37 (J. C. Anderson).

[123] SS. George, Demetrios, two Theodores, Eustathios Plakidas, Merkourios, Prokopios, Nestor and Artemios are to be considered as other members of that *decuria*, cf. Marković, *Military Saints*, 591–594, 607.

[124] Cf., for example, Kitzinger, *Mosaici* I, Fig. 71; C. Grozdanov, *Ohridsko zidno slikarstvo XIV veka*, Belgrade 1980, Fig. 19; J. Prolović, *Die Kirche des Heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, Fig. 88; Evseeva, *Afonskaia kniga*, 235, no. 76.

As is plainly evident, dating the Ortiz cross based on iconographic analysis cannot offer a narrower chronological scope than the first eight decades of the eleventh century as a solution with a solid foundation. Therefore, it would be advisable to attempt to improve this relatively broad chronology by a detailed analysis of style. As such an analysis demands a separate study, here we shall confine ourselves to the conclusions which come from a few summary comparisons of the Ortiz cross with related art works. Apart from the previosuly mentioned liturgical crosses in Paris, Geneva, Cleveland, and New York, included in this group is the fragment of a cross in the Dumbarton Oaks Byzantine Collection, which is decorated on the horizontal arms of the obverse with standing figures of Christ, the Virgin, and St. John the Forerunner in the Deesis composition (Fig. 21).[125]

By its form, technical execution, type of ornamental decoration and treatment of the figures, the Ortiz cross is closest to the cross of the monk Kosmas from the Cluny Museum. In addition, the two crosses share the unusual abbreviation marks in the form of stars, which were used in the inscriptions (Fig. 3).[126] Such marks also appear on the Geneva cross with the cycle of the prophet Elias (Fig. 4). However, it is distinguished from the Ortiz cross by its cruder treatment of the figures and by the abundance of orthographic mistakes.[127]

Unfortunately, neither of these crosses can be dated with sufficient precision. Based mainly on stylistic elements, the cross of the monk Kosmas is assigned to the end of the eleventh or to the twelfth century,[128] and the Geneva cross to the last quarter of the eleventh century.[129] As for the three other crosses, the fragment from Dumbarton Oaks and the cross of Bishop Leo from New York are dated to the first half of the eleventh century, while the Cleveland cross of the hieromonk Nicholas to the second or third quarter of the same century.[130]

In closing, we will repeat some of the conclusions gained in the iconographic analysis of the cross from the collection of George Ortiz. First, on the reverse of the cross, besides three archangels and St. Niketas the Goth, there is depicted, most likely, St. Paul of Kaiouma, the little known martyr from Constantinople. Second, the very local importance of the cult and the exceptional rarity of the representations of this martyr afford a firm basis for the assumption that the cross was created for some Constantinopolitan monastery, probably for the monastery of Kaiouma, where the cult of St. Paul was for a long time centered. Third, the cross was made in the eleventh century, presumably before the beginning of the era of the Komnenoi.

If our conclusions concerning the connection of the Ortiz cross to Constantinople are accurate, it would be the only artistic object of its kind, whose origins could be traced more reliably to the Constantinopolitan workshops. In literature there have been attempts to connect some processional crosses with the artisans of the capital city (for example, the Benaki's Adrianople cross, the Matskhvarishi cross, "the cross of Michael Keroularios" and the fragmentary cross with the Deesis in Dumbarton Oaks), but the arguments have generally been based on the high degree of workmanship of the crosses.[131] The Ortiz cross, which does not display the highest level of technical and artistic skill, would demonstrate that the criteria, upon which certain objects are connected with Constantinople as the principal artistic center of Byzantium, should not be overly stringent.

---

125 Cotsonis, *Crosses*, 76–78, no. 3, fig. 27.

126 For this cross cf. literature cited in n. 82 supra. Concerning the unusual abbreviation marks cf. Caillet, *La croix*, 209, fig. 3, 7.

127 Cf. literature cited in n. 81 supra. To be truthful, it should be stated that the Ortiz cross is also rich in the orthographic mistakes, especially its reverse. On this side of the cross all inscriptions are written erroneously: "ο αρχ(άγγελος) Μηχ(αήλ)" instead of "ο αρχ(άγγελος) Μιχ(αήλ)", "ουριυλ" instead of "Ουριήλ", "ραφαιλ" instead of "Ραφαήλ", "ο ά(γιος) πάβλος" instead of "ο ά(γιος) Παῦλος", and "ο ά(γιος) Νηκιτας" instead of "ο ά(γιος) Νικήτας".

128 Cf. the literature cited in note 82 supra. H. C. Evans (*Glory of Byzantium*, 64) assigns the cross to the "late 11th – early 12th century".

129 For the cross from the Geneva cf. Lazovic, *Commentaires et catalogue*, 12. A. Bank (*Trois croix*, 104) and J. A. Cotsonis (*Crosses*, 49) dated the Geneva cross more generally, to the 11th century.

130 For the dating of the Cleveland cross and fragment from Dumbarton Oaks cf. Cotsonis, *Crosses*, 71, 78; for the cross of bishop Leo cf. *Glory of Byzantium*, 62 (H. C. Evans).

131 For opinions supporting a connection of the cited Middle Byzantine processional crosses with Constantinople cf. Bouras, *Cross*, 27–28; Bank, *Trois croix*, 97; Khuskivadze, *Matskhvarishi*, 40; Cotsonis, *Crosses*, 83. On the other hand, it should be pointed out that Cyril Mango attributed the Matskhvarishi cross and "the cross of Michael Keroularios", together with the crosses in Cleveland, Cluny Museum and the Geneva "Elias' cross", to the "monastic provincial milieu", cf. Mango, *La croix*, 43.

Белешке о византијском литијском крсту из Збирке Џорџа Ортиза

Миодраг Марковић

На реверсу византијског литијског крста из Збирке Џорџа Ортиза, поред три арханђела и светог Никите Гота, представљен је и свети Павле Кајумски, мало познати мученик из Цариграда, чији је култ имао средиште у престоничком манастиру Кајуми. Локални значај култа и изузетна реткост представа тог мученика упућују на претпоставку да је поменути крст рађен за потребе неког цариградског манастира. Највише је разлога да се помишља управо на манастир Кајуму. Судећи по важном месту које је у декорацији „Ортизовог крста“ припало арханђелу Михаилу, рекло би се да је предводник небеских сила био патрон поручиоца крста. Не сме се, међутим, искључити ни могућност да је „Ортизов крст“ био намењен неком престоничком светилишту у којем су били посебно поштовани и арханђел Михаило и свети Павле Кајумски. Иконографске и стилске особености крста воде ка закључку да је он настао у XI веку, вероватно пре почетка епохе Комнина.

Уколико су закључци о повезаности „Ортизовог крста“ са Цариградом тачни, то би било једино уметничко дело у својој врсти чији би се настанак поузданије могао приписати престоничким радионицама. У литератури је било покушаја да се и неки други процесионални крстови тог типа доведу у везу с цариградским мајсторима, али се аргументација углавном сводила на истицање високог степена уметничке обраде и указивање на ортографску исправност појединих натписа на крстовима. „Ортизов крст“, који не улази у ред врхунских уметничких дела, показује да критеријуми на основу којих се поједини споменици повезују са Цариградом, као главним уметничким средиштем Византије, не смеју бити престроги.

Об одном образе Богоматери в грузинской чеканке

Кити Мачабели

УДК 739.1.033.2.046.3(479.22)

В статье рассмотрен образ Богоматери на серебряном кресте рубежа XI–XII веков из церкви Спаса в селении Чажаш (Ушгули, Верхняя Сванетия, Грузия). На основании исследования художественного своеобразия этого чеканного образа, а так же группы небольших серебряных иконок Богоматери этого же иконографического типа, созданных в мастерских Сванетии, выявлены художественные особенности интерпретации распространенного типа Богоматери, т.н. Малой Оранты грузинскими мастерами. Значительное внимание уделено своеобразной иконографической программе серебряного креста.

Произведения средневековой грузинской чеканки сохранили многочисленные и многообразные изображения Богоматери. Этот священный образ представлен не только на чеканных иконах, но и на церковных сосудах и различных литургических предметах, представляющих значительный интерес для более полного понимания развития христианской иконографии. Об одном таком чеканном произведении — серебряном алтарном кресте из церкви Спаса в сел. Чажаш (Ушгули, Верхняя Сванетия) — пойдет речь в данной статье.[1]

Чеканная серебряная пластина покрывает всю лицевую сторону деревянного креста (размеры 64 × 39,5 см), на поверхности которого развернута хорошо продуманная пластическая композиция. Чеканные рельефные образы распределены по точно определенной иконографической схеме. Общую композицию креста венчает полуфигура благословляющего Христа с кодексом в левой руке. С этим ключевым образом непосредственно связаны размещенные на горизонтальном тябле креста, по сторонам центрального медальона на перекрестье, небольшие медальоны с рельефными полуфигурами Богоматери (с лева) и Иоанна (справа), обращенными к центру. На чуть расширяющихся концах горизонтальных рукавов креста — более крупные медальоны с полуфигурами св. Луки и св. Павла, так же повернутые к центру. Все изображения обозначены грузинскими надписями, лишь у Христа надпись греческая IC XC. Таким образом, в верхней части креста представлена своеобразная деисусная композиция, в которой, расположенные в различных пространственных зонах святые образы, связаны в единую стройную композицию. Помимо идейно-теологического смысла, эти образы подчинены тонкому художественному расчету — благословляющий образ Христа в чуть расширяющемся к верху прямоугольном обрамлении, как бы парит в вышей небесной сфере, тогда как остальные образы деисусного чина, заключенные в медальоны представляющие ритмический ряд разномасштабных круглых обрамлений, расходящиеся от украшенного полусферой перекрестя, создают гармоничный переход к нижнему удлиненному тяблу, большую часть которого занимает образ Богоматери, стоящей фронтально, с раскрытыми перед грудью руками. Под изображением Богоматери — полуфигура св. Анны, а ниже набита отдельная пластинка с шестистрочной ктиторской надписью. В надписи, исполненной древнегрузинским письмом «асомтаврули», сказано: «Богоматерь Насретская, будь в помощь Иоанну Чабианну и жене его Табе и детям его, Амин».[2]

Ниже мы вернемся к иконографической программе креста, основное же внимание будет уделено образу Богоматери, которому в общей композиции креста отведено значительное место.

Как было отмечено, изображение Богоматери занимает основную часть нижнего рукава креста. Она представлена стоящей во весь рост, строго фронтально. Ее ноги не доходят до нижней рамки обрамления, а расположены чуть выше. Видимые из под длинного одеяния ступни ног, вернее, их носки легко расходятся, как бы указывая на пространственную постановку фигуры, тогда как передача самой фигуры основана на плоскостно — декоративном подходе.

Удлиненная фигура отличается хорошими пропорциями. Тонкое, овальное лицо моделировано с большим мастерством. В передаче фигуры Богоматери наблюдается определенная тенденция — снизу вверх увеличивается объемность изображения, плоскостность и условность проработки форм в нижней части фигуры сменяется не соответствуют реальным формам фигуры и естественному расположению складок. Обведенные двойными графическими линиями части мафория не соотносятся со строением фигуры, рисунок складок совершенно алогичен. В верхней же части фигуры, плечи и го-

[1] Ушгульский крест вошел в уникальное издание начала прошлого века, посвященное художественной сокровищнице Сванетии: Е. Такаишвили, *Археологическая экспедиция в Лечхум — Сванети 1910 года*, Париж 1937, 158, т. 25 (на груз. яз.). Следует заметить, что в описании памятника вкралась ошибка. Здесь же дано чтение посвятительной надписи.

[2] Ушгульский крест монографически исследован и опубликован Р. Кения [*Процессионный крест из чажашской церкви*, Дзеглис Мегобари (Тбилиси 1986), 91–92, илл. 88, цветная таблица 18–19. Там же приведена библиография, список работ, посвященных этому памятнику].



Иллюстрация 1, серебряный крест, Ушгули (Грузия), XI–XII вв.

лова показывают иной художественный подход. Передача форм головы отмечена определенным стремлением к пластической, объемной передаче.

Удлиненное, хорошо моделированное лицо с тонкими чертами — самая объемная часть изображения. Покрывающая голову часть мафория выделяется в своей почти полусферической формой и акцентирует внимание на лице Богоматери. На мафории, над лбом четко выделяется созданный точечками крест. Складки мафория мягкими симметричными линиями обрамляют лицо Богоматери, создавая легкую светотеневую модуляцию.

Богоматерь представлена в моленной позе — руки согнуты в локтях, кисти рук перед грудью раскрыты ладонями к зрителю. Этот тип Богоматери, известный по целому ряду изображений в различных областях искусства, особо выделен Н. П. Кондаковым в его классическом исследовании об иконографии Богоматери — «Образ Богоматери с раскрытыми перед грудью руками».[3] По наблюдениям исследователя этот оригинальный тип Богоматери т.н. Малая Оранта, появляется после иконоборчества (VIII–IX вв). Обратимся самому Н. П. Кондакову: «Время господства этого типа относится почти исключительно к XI–XII столетиям. Ясный смысл этого движения рук Богоматери составляет живейшее чувство радостного умиления, соединенного с глубокой внутренней преданностью Богу, наполняющего душу человека живою благодарностью и двинувшего сердце сладким содроганием и руки горячим прижимание их к груди».[4] По наблюдению исследователя этот иконографический тип Богоматери приобретает различный символический смысл в рамках определенного иконографического контекста, в зависимости от расположении в конкретной иконографической программе. В указанном исследовании Н. П. Кондакова приведены образцы этого иконографического типа Богоматери в монументальном искусстве (мозаика в среднем куполе собора св. Марка в Венеции, где этот тип Богоматери включен в композицию вознесения Христа и она изображена в окружении архангелов и апостолов, большой мозаичный образ Богоматери в одном из боковых нефов этого же храма, мозаичный образ в алтаре храма на острове Мурано и др.).[5] Подобный же жест раскрытых перед грудью рук встречается и в образах Богоматери на троне.

Традиция подтверждает, что в Византии создавались многочисленные списки с известных чудотворных образов, имевшие хождение по всей империи и за ее пределами. Помимо этого, особо почитаемые образы Богоматери распространялись посредством их изображений на эмалевых медальонах, энколпиах и др. Эти священные образы в виде чеканных произведений различного характера пользовались большой популярностью и в Грузии, они сохранились не небольших портативных чеканных иконах, на эмалевых медальонах.

Образ Богоматери малой оранты в полный рост на ушгульском кресте не единственный пример грузинской чеканки. Этот же тип Богоматери представлен на серебряной рипиде, хранившейся в церкви селения Обуджа (Зап. Грузия).[6] На одной из сторон рипиды в центре, на квадратном поле расположен рельефный образ херувима, на трех круглых частях — архангелы (св. Рафаил, св. Михаил, св. Гавриил). У каждого изображения помещена грузинская надпись («асомтаврули») под титлом. На нижней круглой части рипиды изображена Богоматерь во весь рост, с руками, молитвенно раскрытыми перед грудью. Надпись — Святая Мария. По обеим сторонам Богоматери, на фоне — часть ктиторской надписи: «Святая Богородица, будь заступницей перед сыном твоим и Богом нашим мне, царю Георгию». Исследователь этой рипиды Г. Н. Чубинашвили датирует ее концом X века, основываясь на сравнительном художественном анализе изображений и на расшифровке ктиторской написи.[7] С первого взгляда на рельефную композицию рипиды кажется, что в контексте ее иконографической программы образ Богоматери является как бы случайным но, принимая во внимание характер посвятительной надписи, обращенной к Богородице с просьбой о заступничестве, его включение в общую композицию представляется совершенно понятно. В надписи говорится о посвящении этой рипиды заказчиком царем Георгием «Святой церкви Киачи».[8] Сейчас трудно

---

[3] Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* II, Петроград 1915, 357.

[4] *Ibid.*

[5] *Ibid.*, рис. 203–206, 213.

[6] Рипида была опубликована Е. С. Такаишвили [*Археологические экскурсии и заметки* (на груз. яз.), Тбилиси 1913, 238–240]. С 1923 года рипида хранится в Зугдидском историко-этнографическом музее, инв. № 525.

[7] Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство*, Тбилиси 1959, 137–141, ф. 22–24.

[8] Монастырь Киачи находится у сел. Джгерди в Очамчирском р-не Западной Грузии. Царь Георгий, упомянутый в надписи на рипиде, идентифицирован Г. Н. Чубинашвили с абхазским царем Георгием II (916–957 гг.). Эта датировка подтверждается и художественным анализом чеканного произведения. Cf. Чубинашвили, *op. cit.*, 138.

выяснить, кому была посвящена эта церковь, но можно предположить, что она была посвящена Божьей Матери и поэтому в декор рипиды, украшенной с лицевой стороны апокалиптической группой: ангел, лев, телец, орел, а с оборотной стороны подписными изображениями архангелов, включение образа Богоматери представляется закономерным. Интересно, что в конце XVII века из монастыря Киачи перенесли в Обуджи икону св. Георгия. Вероятно, в эпоху позднего средневековья в силу определенных обстоятельств из моностыря Киачи священные предметы были перенесены в лучше сохранившуюся церковь Обуджи.

Изображение Богоматери на рипиде, также как и остальные рельефные образы передано очень условно. Фигуры представлены обобщенными блоками, без всякой моделировки. Несмотря на значительную схематичность, ясно, что тип Богоматери — покровительницы и заступницы подобран совершенно осознано и закономерно. Это тем более понятно, что этот тип Божьей Матери по своему глубинному значению «составляет как бы эмблематичную формулу молитвы».[9] Именно по этой причине этот образ Богоматери часто применялся в посвятительных предметах, в моленных иконах. Этот образ Богоматери, с молитвенно прижатыми к груди руками, олицетворяющий по своей сути идею сопереживания, заступничества и покровительства, был применен грузинский мастером с полным пониманием его истинной сущности. Несомненно, автор грузинской рипиды, украсивший ее каноническими образами, включил в рельефную композицию образ Богоматери в точном соответствии с его глубинным символическим смыслом, решив этот образ имевшимися в его распоряжении художественными средствами. Нерасчлененная фигура передана довольно грубым обобщенным блоком, лицо лишено индивидуальных признаков, черты лица намечены схематично. Раскрытые перед грудью руки экспрессивно увеличены. Схематичность однако не мешает художнику точно указать детали одеяния, очертание покрывающего голову мафория, симметрично окутывающего фигуру, точечный орнамент декора.

Серебряная рипида из Обуджи, точно датируемая ктиторской надписью и художественно — стилистическим анализом рельефных изображений, содержит один из ранних и очень значительных образов Богоматери — малой оранты, важный для понимания создания и распространения этого иконографического типа.

По сравнению с рельефным образом Богоматери на рипиде, малая оранта на ушгульском кресте отличается определенными художественными достоинствами. Изящная, хороших пропорций фигура Богоматери, с небольшой, мастерски моделированной головкой, с орнаментальным рисунком мафория — яркий пример строго линейного классического стиля. Огрубленный, схематический рисунок одеяния Богоматери, несомненно является местной версией утонченного византийского образца

Изображения Богоматери — малой оранты в полный рост довольно редко встречается в Византии. Среди этих редких образцов следует упомянуть эмалевый образ на спинке оклада Евангелия из венецианской библиотеки Марчиана (константинопольская работа позднего X века — раннего XI века).[10] Стоящая на украшенном подиуме стройная фигура Богоматери, облачена в орнаментально проработанное одеяние. Характер фронтальной фигуры, рисунок складок, расположенные врозь носки ног наводят на мысль, что ушгульский мастер располагал столичным образцом подобного рода. Следует отметить, что среди священных образов, обрамляющих центральный эмалевый образ Богоматери на указанном окладе, помещено изображение святой Анны.



Иллюстрация 2. Богоматерь — Малая Оранта, Ушгули, деталь

Аналогичная эмалевая икона Богоматери — малой оранты помещена на эмалевом энколпии в музее Вирджинии (константинопольская работа поздний X в. — ран-

[9] Кондаков, *op. cit.*, 364.
[10] *The Treasury of San Marco, Venice*, Milan 1984, 154.



Иллюстрация 3. Богоматерь, рипида из Обуджи, серебро, конец X века, деталь



Иллюстрация 4. Богоматерь — Малая Оранта, эмалевый медальон, IX в, Хахульский триптих, деталь

ний XI в.).[11] На лицевой стороне квадрифолия образ Спасителя в сопровождении апостолов Петра и Павла, на оборотной стороне — Богоматерь типа малой оранты с полуфигурами евангелистов Луки и Иоанна. Тончайшие золотые перегородки создают орнаментальный рисунок драпировки. Фронтальная поза Богоматери, постановка фигуры, расположение видимых из под одеяния ступней, рисунок драпировки — все как бы повторяет стандартную схему. Стройная, пропорциональная фигура представляет собой прекрасный пример линейно-декоративного подхода. В рамках компактного силуэта фигуры рисунок золотых перегородок мастерски следует формам тела. Помещение этого иконографического типа Богоматери на энколпии, несомненно, учитывало его моленную, охранную функцию, усиленную находящимся в энколпии реликвиями.

Очень близко к названным эмалевым образам Богоматери ее изображение на кресте-энколпии из Британского Музея (Константинополь, ранний XI в.).[12] Та же фронтальная поза, аналогичная постановка фигуры на низком подиуме с диагонально расставленными носками ног; но, в отличие от двух предыдущих эмалевых образов, рисунок драпировки здесь более схематичный и упрощенный. По бока Богоматери, на горизонтальных рукавах креста — полуфигуры отцов церкви — св. Василия Великого и Григория Чудотворца. Примечательно, что на процессионных и нагрудных крестах подбор святых, сопровождающих Богоматерь, неоднороден. В каждом отдельном случае отбор происходил, исходя из конкретной иконографической программы, часто, возможно, с учетом пожелания заказчика, но всегда, как правило, с четким пониманием общего идейного замысла произведения.

Крест — самый распространенный христианский символ, по своему глубинному смыслу выполняет функцию оберега, покровителя. Именно на нем часто встречается образ Богоматери — оранты, покровительницы, заступницы. Этот иконографический тип встречается на крестах — энколпиях из различных материалов (золото, серебро, бронза, эмаль), широко распространенных как в самой Византии, так и за ее пределами.

В Грузии тип Богоматери — малой оранты встречается с довольно раннего времени, с середины IX века на эмалевых произведениях (в основном, полуфигурные изображения). Именно к этому времени относится эмалевый медальон с полуфигурой малой оранты на Хахульском складне.[13] Десятым веком датируется эмалевый медальон на иконе Вардзийской Богоматери и эмалевый же образ Богоматери[14] на верхнем рукаве Мартвильского нагрудного креста[15] (все указанные произведения грузинской работы). Византийскому мастеру принадлежит эмалевый медальон с аналогичным образом Богоматери на верхней рамке Мартвильской иконы Богоматери (X–XI вв.).[16]

Подобные полуфигуры Богоматери довольно часты в византийском эмальерном искусстве. Одно из выдающихся произведений — кубок из сардоникса императора Романа, украшенный по краю небольшими прямоугольными эмалевыми иконками Спасителя, Богоматери, архангелов и святых (середина X в.).[17] Состав священных образов, включающих Богоматерь — оранту, по своей программе предполагает глорификацию Бого-

[11] *The Glory of Byzantium*, New York 1997, 162, № 109.
[12] *Ibid.*, 170–171, № 121.
[13] Л. З. Хускивадзе, *Средневековые перегородчатые эмали из собрания Государственного Музея Искусств Грузии*, Тбилиси 1984, 22, № 3.
[14] *Ibid.*, 26, № 11.
[15] *Ibid.*, 29, № 13.
[16] *Ibid.*, 40, № 34.
[17] *The Treasury of San Marco, Venice*, 136–140, № 11.

матери. По мнению исследователей, Богоматерь, фланкированная архангелами, представляет идейный центр общей эмалевой композиции этого кубка.

Аналогичный принцип украшения эмалевыми образами (в данном случае в медальонах) имеется и на другом ониксовом кубке из сокровищницы Сан Марко, датированном рубежом X–XI веков.[18] Все упомянутые эмалевые образы отличаются высокими художественным качеством, элегантным, утонченным рисунком, лаконичной орнаментальной проработкой изящными золотыми перегородками, симметричностью композиции. Во всех изображениях ощущается наличие строго канонизированного образца, при повторении которого мастера очень сдержанно вносят в свое произведение оригинальные черты. По наблюдению Н. П. Кондакова тип малой оранты, определяемый им как «умиленный», являлся «принадлежностью известных иконных тем» «Вознесения Господня» и «Сошествия Святого духа» и не стал сам иконным, почему не стал и иконным типом.[19] Однако, то обстоятельство, что этот иконографический тип Богоматери широко распространился на моленных предметах личного пользования — на эмалевых медальонах, энколпиях, нагрудных крестах, на чеканных обрамлениях икон, в украшении литургических сосудов, на моливдовулах, несомненно, свидетельствует о том, что в Византии когда-то существовала особо почитаемая, возможно, чудотворная икона Богоматери, на которой она представлена именно в таком иконографическом типе.[20]

Погрудные изображения Богоматери с раскрытыми перед грудью руками встречаются на константинопольских печатях XI–XII вв.[21] Фронтальная полуфигура Богоматери — малой оранты представлена на камее из зеленой яшмы точно датированной надписью с именем императора Никифора Ботаниата (1078–1081 гг.).[22]

После краткого обзора образов Богоматери типа малой оранты вернемся к образу Богоматери на ушгульском кресте. Но, прежде чем рассмотреть особенности этого пластического образа, созданного грузинским мастером, попытаемся разобраться, каким образом включен он в рельефную программу серебряного креста. Это поможет яснее представить глубинный смысл этого иконографического типа. Обратимся к известному образцу византийского искусства, к серебряному кресту из Адрианополя в Музее Бенаки (Афины). По художественным признакам и по ктиторской надписи крест датирован временем императора Василия II (976–1025 гг.).[23] На лицевой стороне креста священные образы, размещенные в медальонах, выполнены гравировкой и чернью. На верхнем табле креста — образ Хреста, на нижнем Богоматерь, на горизонтальных рукавах по одному архангелу, в центре, на перекрестье — изображение Иоанна Крестителя.

Подобные процессионные кресты обычно применялись византийскими священослужителями в процессиях, во время различных православных праздников, таких как Вербное Воскресенье, праздник Воздвижения креста и др. Апотропейное значение креста делало его незаметным участником военных кампаний, походов.

На адрианопольском кресте медальоны Христа и Богоматери доминирует на вертикальной оси. Вместе с образом Иоанна Крестителя (в центре) они составляют ядро основной композиции креста — Деисуса. Остальные персонажи — архангелы, апостолы, мученики дополняют и расширяют фундаментальное значение этой иконографической схемы. Расширенная таким образом композиция обычно именуемая «Большим Деисусом», представленная на адрианопольском кресте, встречается в комниновскую эпоху на реликвариях, на окладах евангелей, на обрамлениях икон. Эта иконографическая схема распространена на процессионных крестах с X века (см. процессионные кресты в Женевском Музее Искусства и Истории,[24] в большой лавре св. Афанасия на Афоне)[25] и др.



Иллюстрация 5. Богоматерь, крест из Адрианополя, конец X века, серебро, чернь, деталь

Обычная иконографическая программа византийских процессионных крестов — Деисус. Чаще всего в центре помещается образ Христа, по сторонам — Богоматерь и Иоанн Креститель (кресты из музеев Кливленда, Метрополитен, Клюни).[26] Ушгульский крест следует типичной иконографической схеме средневизантийского периода, однако представляет ее своеобразную, оригинальную интерпретацию. Деисусная композиция ушгульского креста необычно расставляет акценты в этой теме. Преимущественное выделение Богоматери в общей рельефной композиции (полуфигура Богоматери на горизонтальном рукаве и повторное изображение в полный рост на нижнем рукаве) сви-

[18] *Ibid.*, 165–167, № 17.

[19] Кондаков, *op. cit.*, 365.

[20] *Ibid.*, 360–364.

[21] А. В. Банк, *Прикладное искусство Византии, IX–XII в.в.*, Москва 1978, 126.

[22] Кондаков, *op. cit.*, 368, рис. 214.

[23] L. Bouras, *The Cross of Adrianople (A Silver Processional Cross of the Middle Byzantine Period)*, Athens 1979.

[24] A. Bank, *Trois croix byzantines du Musée d'art et d'histoire de Genève*, Geneva 28 (1980) 107, fig. 9.

[25] A. Grabar, *La précieuse croix de la Lavra Sant Athanase au Mont Athos*, Cahiers archéologiques 19 (1969) 99–125.

[26] *The Glory of Byzantium*, № 24–26.



Иллюстрация 6. Малая Оранта, серебряный крест, Бечо (Сванетия, Грузия), XII в., деталь

детельствует о независимом мышлении и особой идеологической направленности грузинского мастера.[27]

Рельефный образ Богоматери на ушгульском кресте выделяется среди сванских чеканных произведений, хотя пластический образ малой оранты не чужд местным мастерам. Следует добавить, что этот иконографический тип встречается лишь в погрудном изображении. В Верхней Сванетии сохранилось около десяти маленьких серебряных иконок с полуфигурой Богоматери в позе малой оранты. Эти небольшие серебряные образки богоматери, хранящиеся в различных сельских церквах, построены по одной, четко определенной схеме. Одинакова их композиционная структура, фигура изображена по пояс, нижнее обрамление точно следует горизонтальной линии согнутых в логтях рук, как бы опирающихся на рамку иконы. Древнегрузинская надпись («асомтаврули») под титлом — «Матерь Божья», расположенная по обеим сторонам головы на гладком фоне, одинакова на всех образках, идентичны схемы драпировки мафория, рисунок складок; очертание нимба дано тонким рельефным валиком. В некоторых случаях гладкая поверхность фона оживлена вертикально расположенными пунсонированными полосками или бусинным орнаментом (оба этих приема применены и в рельефе на ушгульском кресте). Несмотря на идентичность иконографической схемы, маленькие иконки Богоматери отличаются уровнем художественного исполнения.

Эти полуфигуры Богоматери на сванских иконах были приведены в связи с образом Богоматери на ушгульском кресте, с которым их сближает целый ряд черт. Таковы — тип лица со своеобразным очертанием удлиненного овала, характерная форма носа, маленький, мастерски переданный рот, чуть выступающий подбородок, полусферическая форма мафория, покрывающего голову, рисунок драпировки. Несмотря на различия в мастерстве исполнения рельефов ясно что, все они повторяют один и тот же образец, претерпевающий в каждом конкретном случае определенные изменения. Таковы маленькие серебряные иконки из церкви св. Георгия в сел. Сюпи Парского общества,[28] в церкви Спаса в сел. Муркмер (Ушгули),[29] в церкви Иоанна Предтечи в сел. Иели,[30] в церкви Архангелов в сел. Ипрари (Кала);[31] реплика этого образа помещена на предалтарном кресте в сел. доли (Бечо)[32] и др. Аналогичное изображение Богоматери включено в своеобразную деисусную композицию на верхнем обрамлении Текальской иконы Богоматери начала XI века.[33]

Все перечисленные иконки с образом малой оранты, датировка которых колеблется от XI в. до XIII века (точная датировка усложняется из-за большой изношенности предметов), принадлежат к местной, сванской чеканной продукции. Эти рельефные образы отличаются от аналогичных византийских произведений не только своеобразным типом лица Богоматери, но и, в определенной степени, совершенно иной психологической характеристикой. Г. Н. Чубинашвили считает образцом этой небольшой группы местных чеканных произведений маленькую иконку из церкви св. Георгия в Сюпи Парском, прототипом которой называет маленький образ Богоматери на верхнем обрамлении Текальской иконы Богоматери.[34]

Все вышеуказанные маленькие серебряные иконки по их функции можно сопоставить с миниатюрными эмалевыми образами, широко распространенными во всем византийском мире, а так же и в Грузии. Эти небольшие священные образы имели охранную функцию, что прекрасно подтверждается сванским материалом.

Эти пластические образы Богоматери по своим художественным особенностям непосредственно примы-

---

[27] Интересно, что подобное же подчёркнутое значение Богоматери в общей композиции декорации креста имеется на серебряном кресте из музея Клюни (рубеж XI–XII в.в.). В отличие от обычной иконографической схемы аналогичных крестов, на его лицевой стороне, в центре помещён медальон с рельефным образом Богоматери-малой оранты (полуфигура), а на оборотной стороне — так же в центре — Богоматерь — Одигитрия в полный рост (чернь). На этом кресте, так же как на кресте из Ушгули, фигурный декор сфокусирован на Богоматери. Предполагают что крест мог быть предназначен церкви, посвящённой Богоматери (cf. *The Glory of Byzantium*, 64–65, № 26).

[28] Г. Н. Чубинашвили, *Грузинское чеканное искусство с VIII по XVIII век. Альбом*, Тбилиси 1957, т. 77-е.

[29] Idem, *Грузинское чеканное искусство* (1959), ф. 147.

[30] *Ibid.*, ф. 148.

[31] *Ibid.*, ф. 144.

[32] *Ibid.*, ф. 464.

[33] *Ibid.*, ф. 139; idem, *Грузинское чеканное искусство. Альбом*, т. 33.

[34] Idem, *Грузинское чеканное искусство* (1959), 314–316.

кают к изображению Богоматери на ушгульском кресте, стилистические черты которого проявляют признаки, проявившиеся в грузинской чеканке на рубеже X–XI веков — стремление показать объем изображения, склонность к моделировке форм, признаки пространственного осмысления фигур. Одновременно в этих рельефных изображениях еще очень ощутим плоскостно-декоративный подход, характерный для чеканных произведений предыдущего периода. Эта тенденция в грузинской чеканке проявляется на произведениях XI века. Для подтверждения этого положения достаточно вспомнить пластические образы Богоматери на крупных грузинских серебряных иконах из Лабечина, Чукули, Текали, Зарзма.[35]

Образ Богоматери на ушгульском кресте — один из редких образов этого иконографического типа, свидетельствующий о широком применении в Грузии византийских образов, претерпевающих творческую переработку в мастерских грузинских художников и превращающихся в оригинальные произведения национального искусства.

Наблюдения над композиционными схемами прецессионных крестов позволили выявить конкретную теологическую основу каждого креста. Рельефный декор сванских серебряных крестов показывает разнообразие художественного подхода. В стандартных на первый взгляд иконографических схемах крестов прослеживается гармоничное созвучие продуманно подобранных персонажей и оригинальная трактовка композиционных схем.

Рельефная программа ушгульского креста объединяет в себе два идейных заряда: в общей композиции рельефного декора доминирует расположенная в верхней части креста, выделенная по масштабу полуфигура Христа. По смыслу с ней неразрывно связаны значительно более маленькие полуфигуры Богоматери и Иоанна Крестителя в медальонах, расположенные на горизонтальных рукавах креста, составляющие, как уже было сказано, композицию Деисуса. Идею моления и заступничества дополняет и усиливает расположенный на нижнем рукаве образ Богоматери, подчеркнуто увеличенного размера. Расположение деисусной композиции в различных пространственных зонах — в верхнем регистре — Спаситель, в нижнем — Богоматерь, типа малой оранты, некоторым образом указывает на тему вознесения Христа, для которой и был привычен этот иконографический тип Богоматери и с которой и связывается происхождение этого типа. Тема Вознесения подкреплена образами евангелиста Луки св. апостола Павла в медальонах. Одновременно с этим, евангелисты и апостолы часто дополняли тему Деисуса, расширяя ее идейное звучание.

Образ Богоматери на ушгульском кресте по своему характеру вызывает ассоциации с монументальными образами и хотя Божья Матерь изображена здесь без подножья, расположение, выступающих из под платья ступней ног указывает на то, что на образце, которым пользовался грузинский мастер, Богоматерь, вероятно была изображена стоящей на небольшом подножьи, как это представлено на вышеупомянутых монументальных мозаичных композициях, на эмалевом образе оклада Евангелия в библиотеке Марчиана, на квадрифолии из Вирджинского музея и на энколпии из Британского музея.[36] Рассмотрение образа Богоматери — малой оранты на этих памятниках наводит на мысль, что этот тип Богоматери в полный рост представлен в основном в двух областях искусства — в мозаике и в эмальерном искусстве, относящихся к блестящему придворному искусству. Вероятнее всего, эмалевые образы малой оранты в полный рост повторяли монументальные мозаичные образы распространённые в роскошном мозаичном декоре византийских храмов. Чтобы убедиться в правомочности этого предложения, достаточно сравнить аналогичные мозаичные и эмалевые образы. Очевидна общность композиционной структуры, характер фронтальных фигур, особенности проработки одеяния.



Иллюстрация 7. Богоматерь — Малая Оранта, Лагами (Верхняя Сванетия, Грузия), XI–XII вв.

Образ Богоматери на ушгульском кресте близок к вышеназванным мозаичным изображениям и эмалевым образам не только общим характером и своеобразным очертанием фигуры но и в деталях: точечные кресты украшающие мафорий над лбом и на плечах, очерченный тонкой полоской нимб, манера покрытия головы мафорием (под мафорием проглядывает дополнительная полоска, отмечающая косынку, покрывающую голову под мафорием, симметричные волнистые складки, обрамляющие лицо и вертикально спускающиеся у шеи), орнаментальный декор манжет у запястья (на серебряном рельефе — ромбовидная стека), приём драпировки мафория и манера показа рук в складках одеяния. Аналогии на этом заканчиваются, так как на грузинском рельефе образ Богоматери характеризуется определенным своеобразием, специфической пластической передачей. Как уже было отмечено, пластическая проработка форм усиливается снизу вверх, плокостностно-схематическая трактовка драпировок, игнорирующая реальные формы фигуры, постепенно кверху сменяется объемной, пластической передачей плеч и особенно головы. Уже в передаче плеч

[35] *Ibid.*, ф. 131, 136, 139, 204.
[36] Cf. замечания № 5, 10, 11, 12.



Иллюстрация 8. Серебряная икона из Ланчван (Верхняя Сванетия, Грузия), XI–XII вв.

проявляется тенденция к выявлению реальной структуры фигуры, старание передать формы посредством драпировки. В нижней части фигуры драпировка доведена до совершенно условной схемы, лишь отдалённо напоминающей рисунок одеяния на византийских высокохудожественных произведениях. Достаточно проследить направление и характер условно переданных складок на ушгульском рельефе, чтобы восстановить в памяти разделку драпировок на известных византийских образцах. Такова проработка складок у колен на мозаичных образах, подчеркивающая формы. Эта схема складок чисто механически применена на ушгульском рельефе и совершенно аналогично перемещена с колен к икрам ног. Веерообразно расходящиеся складки у пояса на ушгульском рельефе превратились в равнобедренный треугольник, повернутый острым углом вниз, к подолу. Так же условны складки мафория у пояса, схематичная и горизонтальная линия подола, и лишь ее дублирование параллельной линией указывает на объемную трактовку этой детали на вероятном образце этого рельефа.

При всей схематичности проработки рельефа, мастер старается быть точным в передаче деталей и поэтому в некоторых частях серебряного образа угадывается образец совершенно иного характера (перекинутая через левое плечо пола мафория, разработка свисающих с рук его концов и др.).

Отмеченные особенности позволяют предположить наличие у ушгульского мастера византийского образца, под впечатлением которого и был создан впечатляющий пластический образ Богоматери на серебряном кресте. Не случайно, что в рельефную программу креста включен образ св. Анны — матери Пресвятой Богородицы. Мастер этим подчеркнул значение и роль Богоматери в идейной направленности креста. Помимо важной смысловой нагрузки, образ св. Анны в точности повторяющий изображение Богоматери, но представленный по пояс, усиливает значение образа Богородицы и в художественном плане, дублируя его художественно-иконографически. В данном случае — налицо свободное творческое осмысление грузинским мастером идейной направленности рельефной композиции креста. Ушгульский мастер, хорошо разбиравшийся в теологических и художественных тонкостях своего дела, смог имевшимися его распоряжении художественными средствами, собственным пластическим языком передать адекватную идеологическому запросу заказчика рельефную композицию (напомню, что ктиторская надпись обращена к Богоматери).

В идейно-композиционном построении рельефного декора креста значительную роль играет помещенный на перекрестье полусферический медальон с вихревой розеткой, обрамленной полосой бусинного орнамента. Этот орнаментальный мотив, широко распространенный в народном искусстве Сванетии, преимущественно, в резьбе по дереву,[37] часто встречается на сванских серебряных крестах (кресты из Цвирми, Иели и др.).[38] В грузинской этнографической действительности крест часто связывается с символикой небесных тел (преимущественно, с солнцем). Изображение вихревой розетки на сванских серебряных крестах связано с древнейшей местной традицией. По своей сути вихревая розетка являлась апотропеем, что напрямую связано с функцией креста — орудия спасения. В то же самое время помещенная в круг розетка считалась символом солнца и небосвода.[39] Примечательно, что в сванской языческой религии огромное значение имел культ Ламарии — богини солнца и хлебных злаков, отождествленной затем с культом Девы Марии, с Богородицей.[40] Возникает вопрос — не является ли рельефная программа созданного сванским мастером серебряного креста отражением древнейших народных верований? Канонические христианские темы здесь органично слиты с древнейшим языческим символом. По своей семантике древнейший местный символ — вихревая розетка — подчеркивает тему Богоматери, усиленную включением в общую композицию образа св. Анны.

Образ малой оранты, созданный грузинским мастером на серебряном кресте, представляет собой значительный образец этого иконографического типа. Изображение Богоматери на этом памятнике чеканки, датированном рубежом XI–XII вв., является результатом оригинального, независимого творчества мастера чеканки, создававшего в горах Верхней Сванетии, в этом самобытном высокогорном уголке Грузии, чеканные произведения, в которых по своему проявились достижения пластических искусств эпохи, свидетельствующие к тому же о творческом отношении к требованиям современного церковного искусства. Хорошее знание основ христианской иконографии позволило скульптору создать художественно и идейно осмысленную иконографическую программу рельефного декора серебряного креста, выражающую идею посредничества и заступничества посред-

---

[37] Н. Г. Чубинашвили, *Грузинская резьба по дереву*, Тбилиси 1958, т. 1, 7, 10, 12, 13, 17, 19.

[38] Чубинашвили, *op. cit.*, ф. 312, 305. Н. Г. Чубинашвили считает этот орнаментальный мотив символом солнца: «В перекрестье изображено солнце с лучами…» (511), «декоративный медальон с лучами» (514).

[39] И. Сургуладзе, *Символика грузинского народного орнамента*, Тбилиси 1993, 107 (на груз. яз.).

[40] В. Бардавелидзе, *Образцы грузинского (сванского) обрядового графического искусства*, Тбилиси 1953, 77, 85 (на груз. яз.).

ством цельной системы изображений. В этой гармоничной рельефной композиции образ Богоматери является смысловой доминантой. Каким бы образцом не располагал мастер ушгульскоо креста (выше была приведена целая группа изображений, начиная с монументальных мозаичных образов, вплоть до миниатюрных эмалевых иконок), совершенно очевидно, что он успешно решил стоявшую перед ним задачу и создал полную глубокого смысла сложную пластическую композицию, в котором на первый план выдвинуто значение Пресвятой Богородицы — покровительницы и заступницы.

В заключение хотелось бы упомянуть также и пластические образы Богоматери, монументальные мраморные рельефы (все приведенные нами памятники относились к области живописи): большая мраморная плита (104 × 40 см.) с рельефным образом Богоматери в коллекции Дамбартон Оукс в Вашингтоне, на которой Богородица изображена в полный рост, повернутая в три четверти, с моленно поднятыми руками, и большой мраморный рельеф Богоматери — оранты (96 × 33 см.) в Музее Позднеантичного и Византийского искусства в Берлине.[41] Первоначальным местонахождением первого рельефа предположительно считается Влахерский монастырь в Константинополе, второй же происходит из монастыря Периблептос в столице Византии. Сравнение рельефного образа Богоматери на ушгульском кресте с этими византийскими образами убеждают в творческой самостоятельности грузинского мастера. Идентичность иконографического типа вовсе не означает подражания. Грузинский художник создал самостоятельный образ Богоматери — малой оранты с характерным удлиненным овалом лица, с изящно моделированными тонкими чертами, со стройной, пропорциональной фигурой, в передаче одеяния которой как бы проигнорированы телесные формы и в пластическое решение которой привнесены определенные черты плоскостно-декоративного подхода. Чтобы яснее увидеть своеобразие грузинского рельефа достаточно сравнить его хотя бы с рельефным образом Богоматери на камее из зеленой яшмы с именем императора Никифора Ботаниата.[42] В передаче лица Богоматери четко ощущаются различные психологические и художественные установки.

Образ Богоматери — малой оранты в полный рост на ушгульском серебряном кресте, а так же его своеобразные реплики на небольших серебряных иконках или на клеймах различных церковных предметов в Сванетии представляют собой чеканные произведения, имеющие большое значение для изучения иконографических типов Богоматери. Эти грузинские чеканные образы различного художественного уровня дополняют дошедшие до нас немногочисленные византийские произведения в различных отраслях искусства, сохранившие изображения Пресвятой Богородицы в типе малой оранты. Рельефные образы Богоматери на рипиде из Обуджи, на кресте из Ушгули и на маленьких сванских иконах являются интересными примерами претворения византийского иконографического типа Богоматери в одном из центров православного мира — в Грузии на местной традиционной художественной почве, в полном соответствии с общепринятым иконографическими канонами.



Иллюстрация 9. Серебряная икона из Иели (Верхняя Сванетия, Грузия), XI в.

[41] *The Glory of Byzantium*, 44–47, № 11–12.

[42] Кондаков, *op. cit.*, 368, рис. 214.

О једној представи Богородице у грузијском златарству

Кити Мачабели

На сребрном крсту с краја XI или почетка XII века из цркве Светог Спаса у селу Чажаш (Ушгули, Горња Сванетија, Грузија) као део украса налази се рељефна представа Богородице. Реч је о стојећој фигури тзв. Мале оранте. Тај иконографски тип Богородице, који се појавио после иконоборства, био је веома распрострањен у XI и XII столећу. Један од раних примера јесте представа Богородице на сребрној рипиди из X века из села Обуџи (западна Грузија). Тип Богородице Мале оранте (углавном као полуфигуре) сусреће се на грузијским емајлима већ од средине IX века (медаљони на Хахулском триптиху, икона Богородице Вардзијске, пекторални крст из Мартвилија).

Представе Богородице Мале оранте (попрсне) појављују се на сребрним иконицама које су у Сванетији израђиване од XI до XIII столећа. Те представе различитог уметничког нивоа, рађене по идентичној иконографској схеми, понављају исти образац. Разликују се од византијских узора по оригиналном карактеру и потпуно другачијем психолошком одређењу.

Без обзира на то што је рељефни украс чажашког крста рађен по схеми типичној за средњовековне крстове — основна тема декорације крста је Деизис — грузијски мајстор је остварио оригиналну интерпретацију издвојивши лик Богородице у рељефној композицији крста. Богородица је представљена два пута. Полуфигура Мајке Божије део је теме Деизиса и налази се на хоризонталном краку крста, док је стојећа фигура Богородице типа Мале оранте на доњем краку. Она указује на тему Вазнесења Христовог, па тако рељефни програм чажашког крста обухвата два идејна аспекта. Програмско значење рељефне композиције проширено је представама јеванђелисте Луке и апостола Павла.

Стојећа фигура Богородице Мале оранте на чажашком крсту један је од ретких примера поменутог иконографског типа. Исто тако, његове особене реплике на сребрним иконицама јесу занимљив преображај тог иконографског типа Богородице на основу локалних уметничких традиција. Те рељефне представе сведоче о широкој примени византијских иконографских образаца у Грузији и њиховој стваралачкој преради у радионицама грузијских уметника.

Aquileia, Parma, Venezia e Ferrara: il ruolo della Serbia (e della Macedonia) in quattro casi di «maniera greca» nel Veneto e in Emilia*

Valentino Pace

UDC 75.033.01(450:497.11+497.7)

Il saggio prende in considerazione le quattro testimonianze di pittura dell'Italia nord-orientale menzionate nel suo titolo, per cercare di evidenziarne i vitali rapporti di dipendenza dei loro modelli (se non di provenienza dei pittori) dall'area bizantina, di possibile mediazione serbo-macedone. Qui, come altrove, i modelli della pittura bizantina furono cercati e utilizzati per la loro valenza rappresentativa dei valori affettivi e umani, oltre che per gestualità espressiva. La qualità della ricezione fu diversa sia per la diversità delle situazioni locali che per la qualità stessa per gli esecutori. In ogni caso si tratta di testimonianze che a pieno titolo mostrano il ruolo essenziale della figuratività bizantina.

La pittura italiana del XII e del XIII secolo mostra, soprattutto al Sud, fortissime aderenze o collusioni con il mondo bizantino. In chiese della Campania, della Puglia, della Calabria, della Basilicata pittori educati alle tradizioni pittoriche dell'oltremare mediterraneo, vale a dire dei territori di tradizionale appartenenza alle chiese d'Oriente, furono incaricati di eseguire affreschi che ripetutamente mostrano l'impiego di modelli compositivi, di repertori fisionomici, di formule esecutive che sono parte integrante del *commonwealth* figurativo bizantino.[1] E' ben verosimile che proprio per la loro insularità, oltre che per intrinseca importanza, Patmos e Cipro (oltre alla Sicilia nella stessa Italia) abbiano svolto il ruolo, accreditato loro dalla storiografia, di sorgente primaria per la diffusione di questo linguaggio: il Mediterraneo fu infatti luogo privilegiato di incontri, migrazioni ed esportazioni (come ancor oggi ci mostra la tragica saga dei *boat-people* che approdano alle coste italiane da «oriente»).[2] Anche dalle coste continentali e dall'entroterra figurativamente bizantino, greco o slavo — dalla Macedonia e dalla Serbia — dovettero provenire e circolare modelli, il cui impatto in diversa misura è stato colto dal sud al nord della penisola.[3] In questa sede congressuale, dedicata ai rapporti fra l'Italia e la Serbia, rivolgerò la mia attenzione proprio alle possibili inerenze dell'arte figurativa di questa terra sul suolo italiano, d'un lato circoscrivendola tuttavia (per ragioni di spazio e di urgenza delle consegne) a quei monumenti del Settentrione per i quali è utile verificarne le indicazioni storiografiche in tal senso, per via delle nuove conoscenze e per le inevitabili esigenze di aggiornamento critico, d'altro lato inevitabilmente estendola per confronti alla vicina Macedonia, anch'essa ripetutamente nominata negli studi e accomunata alla Serbia dal comune denominatore «balcanico».

Così appunto accade sin dagl'inizi della storiografia in merito quando, aldilà di sporadiche segnalazioni comparative, Gabriel Millet aprì la questione dell'*Arte dei Balcani e l'Italia nel XIII secolo*, in occasione del congresso di studi bizantini del 1936.[4] Per un'ampia gamma di monumenti, da Aquileia a Monreale, in Umbria e in Toscana, vi si proponevano debiti iconografici da un altrettanto vasto arco di opere, fra le quali spiccavano gli affreschi di Nerezi, Mileševa, Sopoćani e molte altre ancora. Pur con le inevitabili mende di una trattazione esclusivamente attenta ai modi compositivi (iconografici), sostanzialmente disinteressata ai valori pittorici di opere in ciò talvolta diversissime, il saggio tuttavia meritoriamente evidenziava l'imprescindibile apporto del linguaggio espressivo «bizantino» alla pittura italiana fra lo scorcio del XII e gli albori del XIV secolo. In Italia, dove più avrebbe dovuto interessare, la fortuna di questo saggio sarebbe tuttavia stata pressocché nulla, perché stroncata dalla condanna senza appello che della pittura «balcanica» avrebbe fatto, di lì a poco, lo storico della pittura italiana più autorevole nell'ambiente accademico di quei decenni e oltre, Roberto Longhi.

Nel 1948 apparve infatti quel suo celeberrimo *Giudizio sul Duecento* che, già scritto a suo dire nel 1939, fu dato solo allora alle stampe perché, come lo studioso scrisse, esso poteva «tornare utile ai giovani».[5] In quel testo lo studioso

---

* Questo articolo, completato nella sua attuale stesura nell'autunno del 2002, sarebbe dovuto essere pubblicato negli Atti del convegno *Serbia e Italia nel Medioevo (secc. X–XV)*, curato da S. Graciotti e il compianto A. Tenenti, svoltosi nel novembre 2001 alla Fondazione Giorgio Cini di Venezia. Quando, soltanto nell'estate del 2004, mi è stato comunicato che gli Atti non sarebbero stati pubblicati, ho subito pensato che la migliore sede alternativa sarebbe stata questa rivista e ad essa l'ho consegnato (luglio 2004) modificandone soltanto quelle note essenziali di aggiornamento bibliografico e aggiungendovi il brevissimo *Post scriptum* di riferimento senese.

[1] V. Pace, *Modi, motivi e significato della pittura bizantina nell'Italia meridionale continentale postbizantina. I casi di età tardonormanna e protosveva: da Lecce ad Anglona*, Zograf 26 (1997) 41–52.

[2] Idem, *Il Mediterraneo e la Puglia: circolazione di modelli e di maestranze*, in: *Andar per mare. Puglia e Mediterraneo tra mito e storia* (cat. della mostra, Bari 1997), ed. R. Cassano, R. Lorusso Romito, M. Milella, Bari 1998, 287–300.

[3] Esemplare per il Meridione il caso degli affreschi protoduecenteschi di una cattedrale della Basilicata, adesso ben studiata: *Santa Maria di Anglona. Atti del conv. int. di studio* (Potenza–Anglona 1991), ed. C. D. Fonseca, V. Pace, Galatina 1996.

[4] G. Millet, *L'art des Balkans et l'Italie au XIIIe siècle*, in: *Atti del V congresso internazionale di studi bizantini* (Roma 1936) II, Roma 1940 (= *Studi bizantini e neoellenici* VI), 272–297.

[5] R. Longhi, *Giudizio sul Duecento*, Proporzioni 2 (1948) 5–54 [= idem, *«Giudizio sul Duecento» e ricerche sul Trecento nell'Italia centrale*, Firenze 1974, 1–53 (si citerà da questa edizione)].



Fig 1. Aquileia, cripta della basilica. Crocefissione (O. Böhm, Venezia)

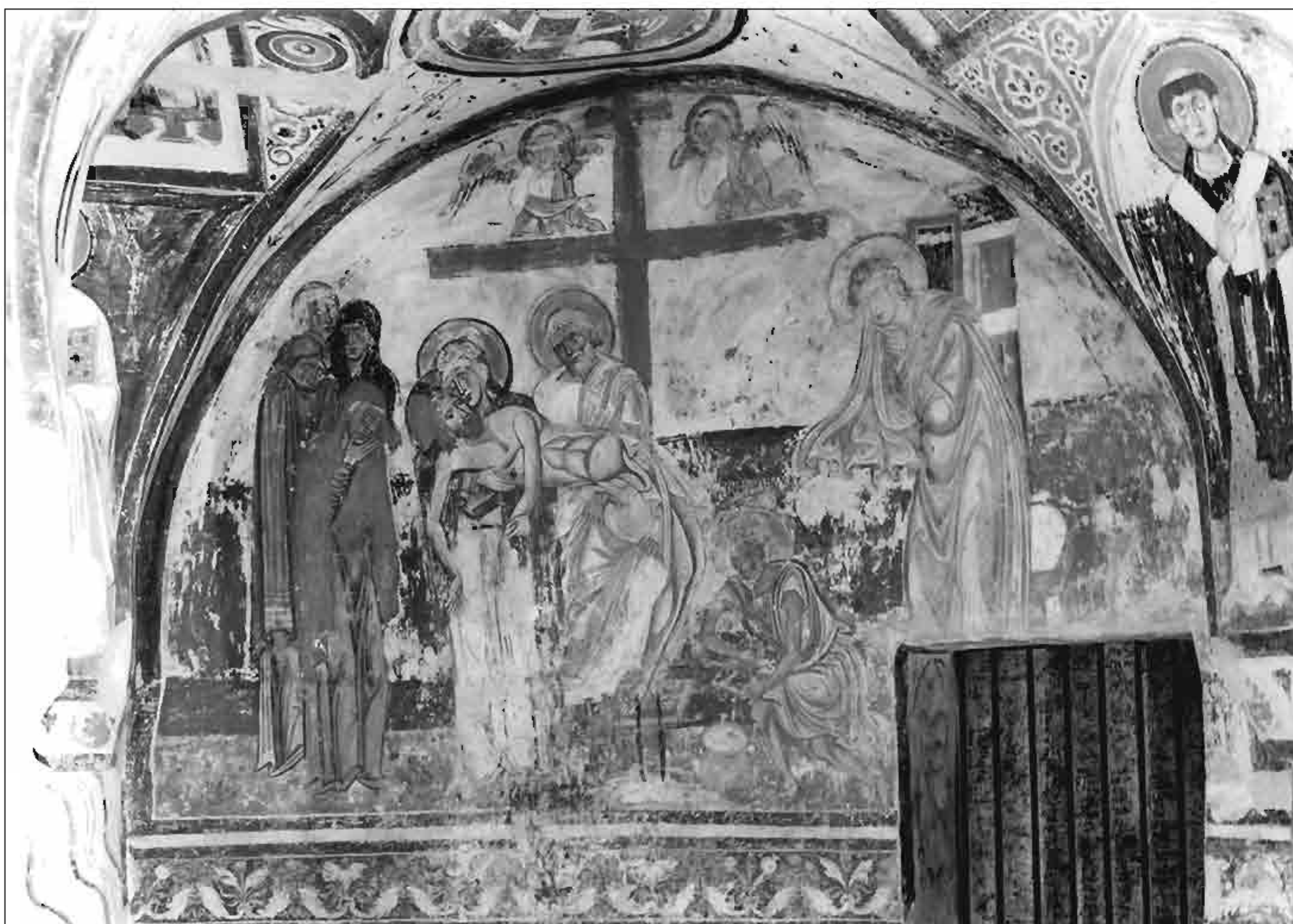


Fig. 2. Aquileia, cripta della basilica. Deposizione (O. Böhm, Venezia)

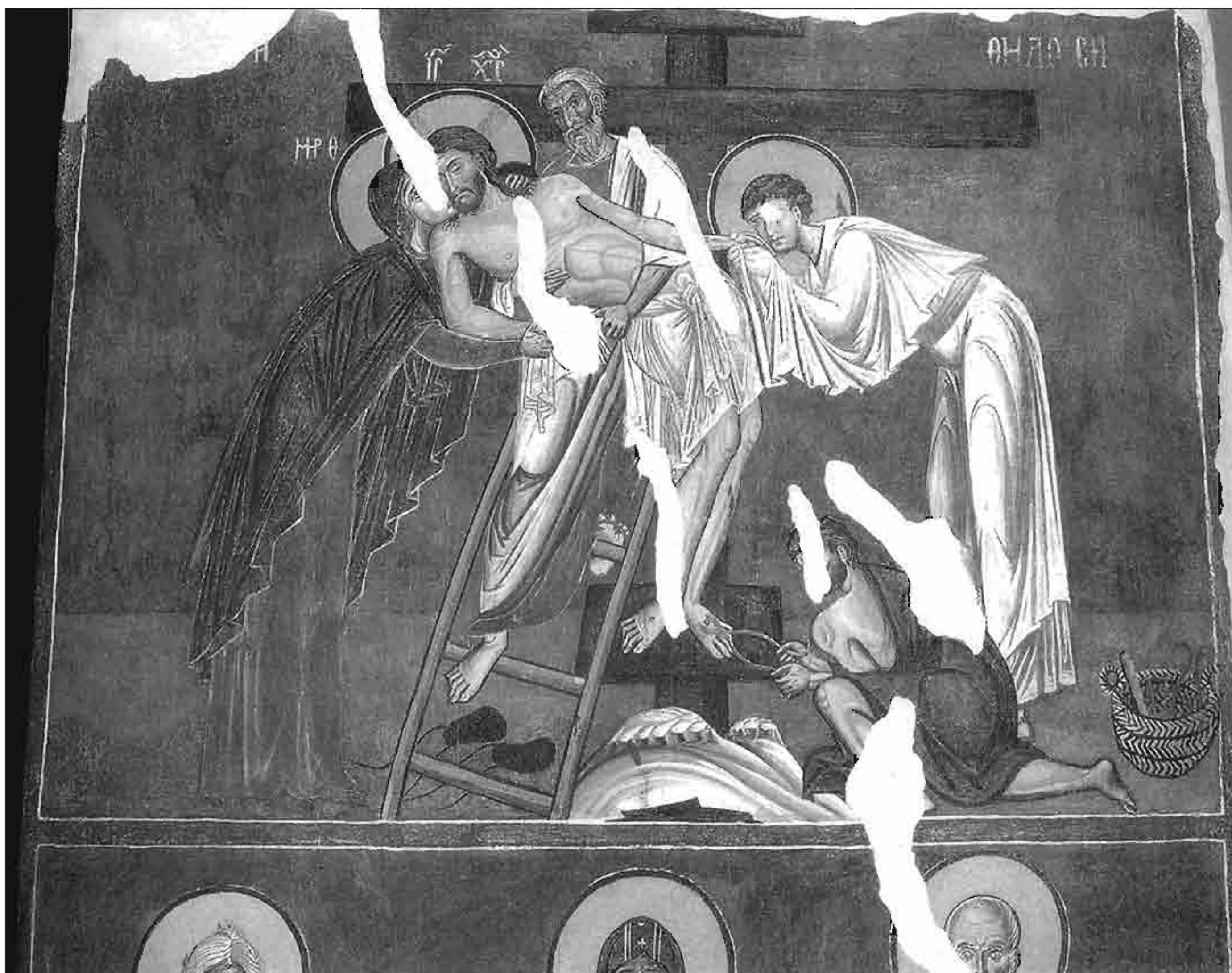


Fig. 3. Nerezi, San Pantaleimon, Deposizione (da Velmans, Korać, Šuput)

menava i ben noti fendenti alla pittura degli «invasori artigiani ‹greci› o addirittura ‹balcanici› e ‹greco-asiatici›», rei di aver sopraffatto ogni impulso vitale, «romanico», di aver stecchito e incenerito la pittura di un Bonaventura Berlingheri (l'autore del San Francesco di Pescia) e di altri. Colpisce sgradevolmente in quel saggio il tono con il quale il professor Longhi inculcava nei suoi studenti, e nella storiografia, il disprezzo per territori artistici svillaneggiati per la loro inferiorità, con un'accentuazione particolarmente sarcastica nell'uso dell'avverbio («addirittura») anteposto all'aggettivo «balcanico».[6] Poco oltre lo studioso contrappone poi «gli scultori lombardi ed emiliani [che] parlavano già un nostro volgare» alla stupefacente vicenda del Battistero di Parma decorato da un «balcanico» incapace di «stabilire alcun accordo di fantasia con l'architettura e la scultura contigue». L'astio dello studioso non si ferma naturalmente qui e poco oltre asserisce che la strada assegnata al «maggiore» «Maestro di Anagni», al maestro pisano della Madonna di San Martino e al fiorentino Cimabue è quella di «ripudiare il basso greco degli immigrati balcanici». Donde vengano comunque questi pittori «balcanici», da dove ne sia germogliata la mala pianta, quali ne siano i monumenti Longhi a questo punto decide di denunciarlo apertamente e così scrive: «I brani detti ‹neoellenistici› di Sopociani, di Nerez e simili (e mettiamoci anche gli affreschi della cripta di Aquileia e molti mosaici marciani e siciliani) sono di un'elezione frigida come è tutto l'ultimo ‹rinascimento› e meglio si direbbe il ‹neoclassicismo› bizantino dal IX al XIII secolo». Rispetto ai «neoclassici balcanici di Nerez e Sopociani» (e si rammenti che «neoclassico» era per Longhi già un termine di per sé negativo!) sta invece la grandezza dei pittori prima ricordati, cioé il Maestro anagnino, il Maestro di San Martino e Cimabue.

Si potrebbe andare oltre, estendendo le citazioni aldilà delle referenze «balcaniche», includendovi quelle che certo non mancano di umore e indubbiamente fanno sorridere — penso alle «Madonne costantinopolitane sotto aceto» — ma che sono anche assolutamente fuori luogo in un testo che s'intendeva dovesse «tornare utile ai giovani» e che, soprattutto, sembra essere stato scritto da chi di vere Madonne costantinopolitane forse non ne aveva e forse non ne avrebbe viste, né a Costantinopoli, né altrove.[7]

---

[6] Anche se non è questo il luogo per entrare nella discussione sulla personalità di Roberto Longhi e sulla sua posizione nella società del suo tempo, tuttavia non è possibile sottacere quanto sia stata forte la componente razzista (fascista) del linguaggio di questo saggio, nel cui metro di giudizio qualitativo è stato in anni ancora di recente inopinatamente colta addirittura (per giunta da uno studioso di chiaratamente «di sinistra») una «radice morale»! A una meritoria revisitazione della storia «politica» della critica d'arte italiana del '900 si è di recente impegnato con importanti contributi Massimo Bernabò, del quale cf. *L'arte bizantina e la critica in Italia tra le due guerre mondiali*, Römische Historische Mitteilungen 41 (1999) 41–62, in part. alle pp. 58–60 per quel che concerne Longhi, e, soprattutto, il suo recentissimo *Ossessioni bizantine e cultura artistica in Italia*, Napoli 2003 (Nuovo Medioevo, 65).

[7] Che Longhi, ignorante di pittura bizantina, avesse «fatto, o accreditato, una certa confusione, tra bizantini, greci, balcanici, e poi anche greco-asiatici, siriano-copti (…) nel gran minestrone di quel suo ‹Oriente›» lo disse con caustica ironia Sergio Bettini, nel corso di lezioni del 1964/1965 sulla Pittura veneta, pubblicato solo in dispense universitarie,



Fig. 4. Aquileia, cripta della basilica. Compianto sul Cristo morto (O. Böhm, Venezia)

Le parole sono pietre e quelle di Roberto Longhi furono addirittura macigni, almeno per quella larga, autorevole parte della storiografia italiana che al suo magistero si è ispirata. Al polo opposto della svalutazione longhiana non hanno tuttavia perlopiù corrisposto, per quanto attiene d'un lato l'area «balcanica» d'altro lato l'Italia centro-settentrionale che a lui interessava, quelle necessarie precisazioni in termini di filologia formale che dessero conto integrale dei termini «di scambio». In proposito un'intrinseca difficoltà risiede senza dubbio nel fenomeno, costante in area bizantina, della sua ecumenicità figurativa, per la quale formule d'immagine straordinariamente simili si ritrovano nei più diversi e lontani territori, dell'impero e fuori: in Sicilia, nelle isole greche, in Russia e ancora altrove.[8] Ne consegue la difficoltà (se non addirittura l'impossibilità) di desumere, dalla sola analisi formale, la 'precisa' fonte di origine di una determinata modalità espressiva, ove non ci soccorrano utili dati contestuali. La stessa grande impresa musiva marciana ne è al proposito testimonianza esemplare.[9]

E' d'altronde proprio il contesto storico che dovrebbe attirare, e giustamente ormai attira, la nostra attenzione, dal momento che, in fin dei conti, la stessa aggettivazione di «bizantina» ha ben poco senso per un'opera, riducendosi a un puro dato formale, esso stesso di per sé problematico e controverso, soprattutto quando si tratti di territori di frontiera o di «colonizzazione» artistica.[10]

Esemplare al proposito è proprio un caso al quale si sono applicate raffinate analisi formalistiche per coglierne l'origine dei modi espressivi e, di conseguenza, la pertinente cultura figurativa, bizantina e/o romanica: gli affreschi della cripta della basilica di Aquileia.[11] Opera di grandissimo interesse per diversi aspetti, essa è qui particolarmente rilevante per il suo microciclo della passione (Figg. 1, 2 e 4) e per la significativa sintonia espressiva che esso offre con quel capolavoro della pittura costantinopolitana in terra serba, dipinto per volontà di Alessio Comneno e concluso nel 1164, a Nerezi

citato di recente da una sua allieva, Enrica Cozzi, della quale cf. *Bettini e la pittura murale romanica delle Venezie*, in: *Tempus per se non est. Giornata di studio il decennale della scomparsa di Sergio Bettini (1905–1986)*, ed. F. Bernabei, G. Lorenzoni, Padova 1999, cit. dalla nota 14 di p. 85. Sulla stessa linea il giudizio di E. Kitzinger, *The Byzantine Contribution to Western Art of the Twelfth and Thirteenth Centuries*, DOP 20 (1966), per il quale «Longhi's article displays a startling lack of comprehension of Byzantine Art and its history» (p. 28).

8 Per due casi esemplari in proposito cf. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960; *Santa Maria di Anglona*.

9 O. Demus, *The Mosaics of San Marco in Venice*, Chicago–London 1984, passim; V. Djurić, *I mosaici della chiesa di San Marco e la pittura serba del XIII secolo*, in: *Storia dell'arte marciana: i mosaici. Atti del convegno internazionale di studi* (Venezia, ottobre 1994), Venezia 1997, 185–194.

10 Sia sufficiente in proposito la citazione di O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London 1970.

11 Per i più recenti studi cf. Th. E. A. Dale, *Relics, Prayer, And Politics in Medieval Venetia*, Princeton 1997; G. Valenzano, *Il ciclo pittorico della cripta di Aquileia: alcune riflessioni sugli ultimi studi*, Hortus artium medievalium 4 (1998) 127–137; M. Mason, *Le pitture murali della cripta di Aquileia nella cultura artistica bizantina*, I quaderni del M.Æ.S 1 (1998) 75–90.

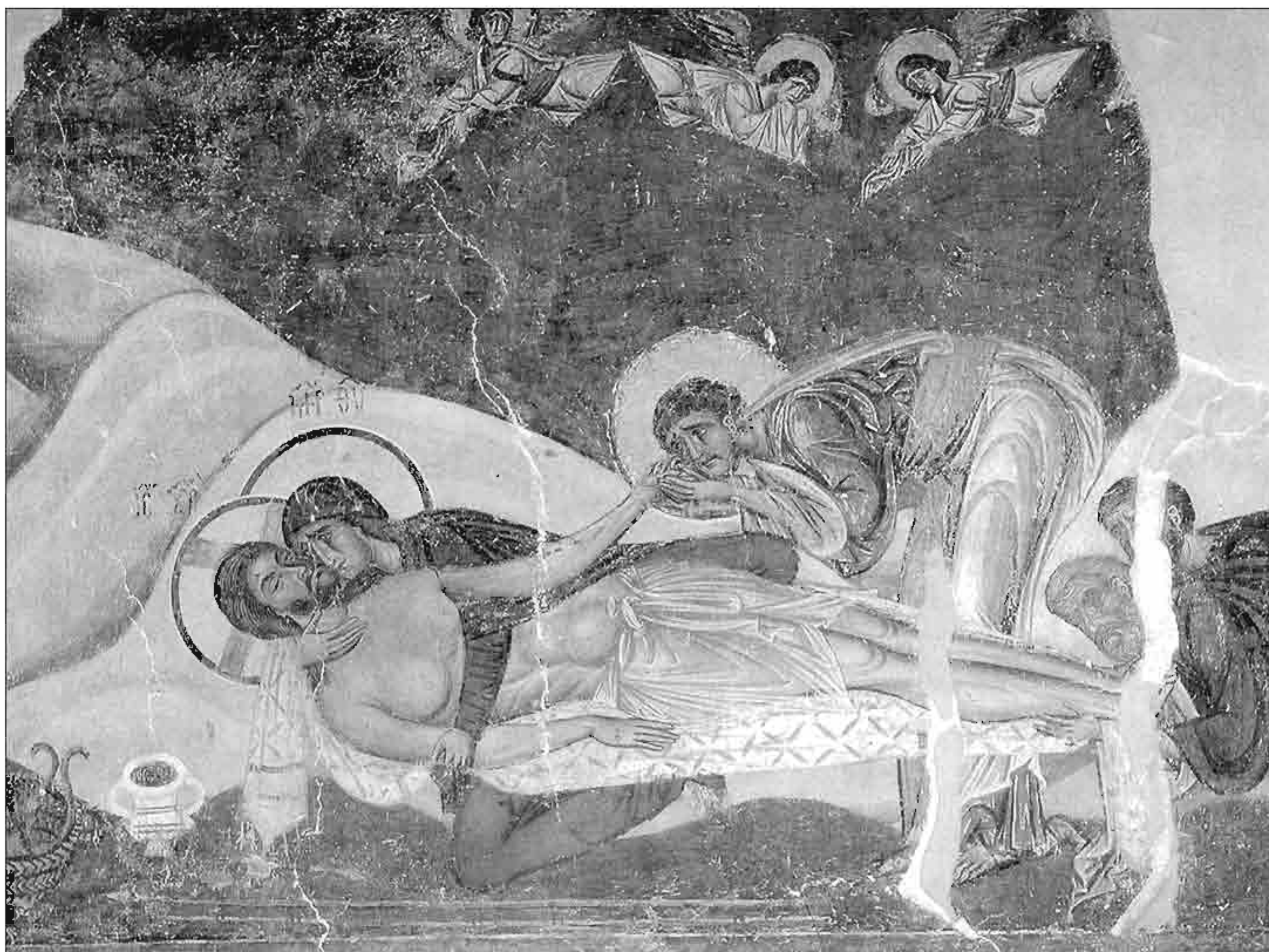


Fig. 5. Nerezi, San Pantaleimon. Compianto sul Cristo morto [da Djurić (n. 12)]

(Figg. 3 e 5).[12] Per l'universale riconoscimento di questo ciclo pittorico come espressione della più raffinata avanguardia figurativa del tempo, dovrà conseguentemente desumersene di necessità il valore di *a quo* anche per le pitture della cripta aquileiese? Da parte di alcuni studiosi di area veneta degli ultimi decenni si è venuta favorendo la risposta di un'autonomia aquileiese dal ciclo bizantino, sia per la fiducia nella sua stretta consecutività cronologica con formule d'immagine simili adottate da opere di ambito alto-adriatico non successive al secondo decennio del XII secolo (Ravenna, Venezia, Trieste) sia pure per sfiducia nella cogenza delle diverse argomentazioni storiche addotte per una data nell'ultimo quarto del XII secolo, posteriore comunque al 1177 della *Pax Venetiae*.[13] Poiché tuttavia nulla vieta che negli anni immediatamente precedenti valessero ancora le ragioni storiche adottate per smentire la cogente stringenza di quel preciso evento politico, resterebbe in tal caso ancora disponibile un buon decennio per una plausibile azione di rinnovamento del linguaggio pittorico aquileiese, al seguito della mirabile impresa balcanica. Non si tratta infatti di cogliere, nelle pitture di questa cripta, preesistenze di ciascun motivo d'immagine, una per una, isolandole e archiviandole con il riferimento alla loro prima apparizione dall'età paleocristiana al XII secolo, ma di comprenderne la straordinaria novità di messinscena drammatica e di tragicità espressiva che solo a Nerezi trova un convincente e plausibile modello scenico di riferimento.[14] Se anteriore a Nerezi, Aquileia verrebbe non soltanto a esserne una straordinaria anticipazione, dunque un precocissimo ribattito di uno «stile costantinopolitano» per merito di una bottega «provinciale», così da risultare inverosimile, ma sarebbe anche del tutto isolato da quella forte koiné espressiva e scenica, ancor più che strettamente formale, che altrimenti ben la accomuna a opere di fine XII secolo, per esempio a Kurbinovo (Fig. 6) o a Kastoria (Santi Anargiri) (Fig. 7) e poi, nel XIII secolo, a Mileševa.[15]

Comunque stiano le cose (pur essendo fermamente convinto della data successiva al completamento della chiesa

[12] I. Sinkević, *The Church of St. Panteleimon at Nerezi*, Wiesbaden 2000. In precedenza, per il contesto della vicina Serbia «bizantina»: V. Djurić, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Belgrado 1976.

[13] Una data degli affreschi della cripta *alla prima metà del secolo XII* la si trova argomentata in D. Dalla Barba Brusin, G. Lorenzoni, *L'arte del patriarcato di Aquileia*, Padova 1968, in part. 55–74; al 1140 circa sono stati datati dalla Valenzano, *Il ciclo pittorico*; addirittura *alle prime due decadi del XII secolo* da M. Mason, *Le pitture murali*.

[14] L'imprescindibile esperienza della «maniera di Nerezi» per il Maestro della Passione di Aquileia e per altre pitture veneziane venne icasticamente sottolineata da S. Bettini, *Appunti di storia della pittura veneta nel medioevo*, Arte veneta 20 (1966) 20–41, spec. 34. Anche Otto Demus, dopo aver in un primo tempo accettato una datazione non lontana dai mosaici del primo XII secolo a San Marco e a Trieste (*Salzburg, Venedig und Aquileja*, in: *Festschrift Karl M. Swoboda*, Vienna 1959, 75–82), ha in seguito esplicitamente espresso la sua fiducia in una datazione degli affreschi «al tardo XII secolo» (O. Demus, M. Hirmer, *Pittura murale romanica*, Milano 1969, 129), sottolineandone una ragione nella loro posteriorità ai mosaici della cupola dell'Ascensione, di «late twelfth century» (O. Demus, *The Mosaics* I, 182).

[15] Per le opere di confronto di fine XII secolo, in part. per il tema del Compianto: C. Grozdanov, L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*, Skopje 1992, fig. 53; S. Pelekanidis, M. Chatzidakis, *Kastoria*, Atene 1985, 33, fig. 12. Per Mileševa e la sua drammatica *Deposizione dalla croce* v. Millet, *L'art des Balkans*, tav. LXXXI; V. Djurić, *La plus ancienne peinture de Mileševa*, in: *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe*, Beograd 1987, 27–36, dove essa è confrontata con quella di Aquileia e altre posteriori.

Fig. 6. Kurbinovo, San Giorgio. Compianto sul Cristo morto (da Grozdanov, Hadermann-Misguich)



Fig. 7. Kastoria, Santi Anargiri. Compianto sul Cristo morto (da Pelekanidis, Chatzidakis)

voluta da Alessio Comneno), credo che tuttavia vada anche sottolineato un fatto che credo peraltro ovvio: al committente delle pitture di Aquileia non sarà stata di certo di alcun interesse la «questione bizantina», ma solo una maniera espressiva adeguata alle sue esigenze cultuali e devozionali. Per questa sua esigenza egli si servì dunque di un pittore [o di pittori (la questione non è qui rilevante)] che aveva una sperimentata conoscenza di maniere rappresentative iconiche e di formule compositive quali erano state formulate, anche più di una generazione avanti, in area lagunare, oltre ad avere precisa conoscenza di modalità espressive capaci di dar forma «agli affetti» (come si direbbe per l'età barocca) attinte da modelli bizantini.[16] A proposito di Aquileia va comunque

[16] T. Velmans, *Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les representer*, in: *L'Art byzantin du XIIIe siècle* (Symposium de Sopoćani, 1965), Belgrado 1967, 47–57.



Fig. 8. Parma, battistero. S. Giovanni Battista (part dalla Predicazione del Battista) (da Battistero di Parma)

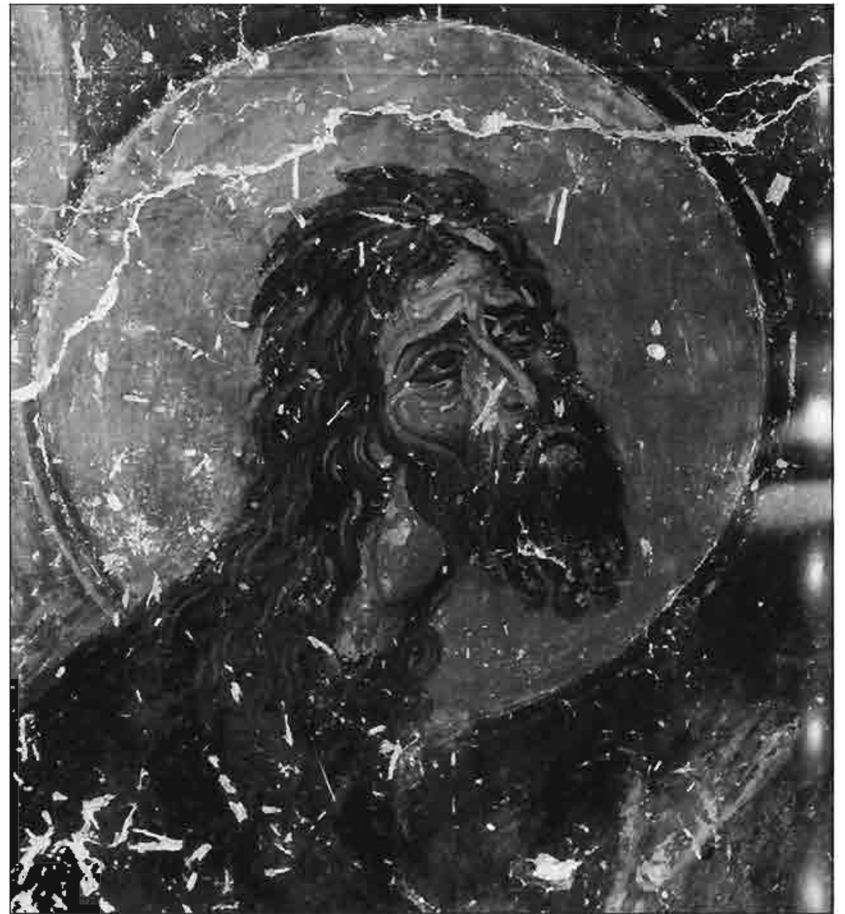


Fig. 9. Salonicco, Hosios David. S. Giovanni Battista (part del Battesimo) (da Tsigaridas)



Fig. 10. Parma, battistero. La guarigione degli storpi (da Battistero di Parma)



Fig. 11. Monreale, cattedrale. Espulsione dei Progenitori (Anderson)



Fig. 12. Kastoria, Mavriotissa. Battesimo di Cristo (da Battistero di Parma)

ricordato il Lazarev quando scrisse che il loro punto di partenza «non era però Costantinopoli ma la provincia; quella stessa provincia che forniva i modelli agli artefici che lavoravano a Neredica e a quelli di Staraja Ladoga, i cui dipinti rivelano non poca affinità con gli affreschi di Aquileia».[17] Non me la sentirei tuttavia di escludere una meno indiretta trasmissione di modelli costantinopolitani, quando già si consideri che il pittore attivo ad Aquileia (senza pretesa di distinzione delle «mani» mi riferisco qui al pittore delle scene di passione) ovviamente costantinopolitano non era e che dunque quei modelli venivano pur sempre a innestarsi su un preesistente patrimonio espressivo (di disegno e di pittura) che, a mio avviso, trova in area macedone i più persuasivi agganci.[18] Se la straordinaria tensione affettiva di Nerezi tro-



Fig. 13. Parma, battistero. Battesimo di Cristo (da Pelekanidis, Chatzidakis)



Fig. 14. Parma, battistero. Nascita della Vergine (da Battistero di Parma)

verà un seguito (mentre, lo ripeto, non trova anticipazioni!) nella pittura murale fra Serbia e Macedonia, anche Aquileia troverà, ribattiti e ideali rispondenze in area veneta, per esempio nella duecentesca Deposizione sulla parete d'ingresso del San Benedetto di Padova.[19]

---

[17] V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino 1967, 246; Dale, *Relics*, 24, ha invece nominato gli esempi di Monreale e Bačkovo.

[18] Che pittori greci abbiano potuto mediare in prima persona la conoscenza delle formule figurative bizantine non lo si può certo escludere, ma troppo poco si sa dalle fonti sulla loro presenza. Demus, *The Mosaics* I, 291, ne collaziona l'evidenza sulla base dello Zanetti, ricordando un Kalojannis del 1143, un Marcus Grecus Indriomeni menzionato nel 1153, un Teofane di Costantinopoli del 1200 circa, un Giovanni di Scutari di prima metà del XIII secolo. Non è forse nemmeno inutile ricordare, per la circolarità dei modelli di area costantinopolitana nel secondo XII secolo, il pur celebre caso dell'abside (di II fase) di Torcello, per il quale cf. I. Andreescu, *Torcello. I. Le Christ Inconnu. II. Anastasis et Jugement dernier. Têtes vraies. Têtes Fausses*, DOP 26 (1972) 183–223.

[19] *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento* I, ed. E. Castelnuovo, Milano 1986², ill. a p. 151.



Fig. 15. Studenica, chiesa reale. Nascita della Vergine (da Velmans, Korać, Šuput)

Al committente del ciclo aquileiese la buona scelta della maestranza permise un'opera che, a dispetto del negativo giudizio longhiano, è e resta un apice della pittura del XII secolo, non solo nelle terre venete. Ai nostri occhi altrettanto non sembra che sia accaduto al clero parmense quando si risolse a riempire di immagini la cupola del battistero della propria città, dal Lazarev definito «uno degli esempi più grecizzanti della pittura monumentale del Duecento».[20]

Ancora una volta, come per Aquileia, non sappiamo con esattezza quando questa impresa ebbe luogo: la forcella cronologica sostanzialmente ondeggia all'interno del terzo quarto del secolo, con un 1270, anno di consacrazione che ne è sostanzialmente il termine limite, e un incremento di verosimilitudine (per incroci storici e ideologici) intorno al 1250.[21] A Parma fu attiva una maestranza di pittori, la cui conoscenza di modelli di area bizantina è altrettanto evidente quanto imprecisata.[22] Per una volta persino il giudizio di un Lazarev, come suona nella sua *Storia* è generico; se non impreciso. Per lo studioso infatti, «sarebbe vano cercare per questo monumento (i cui dipinti data ‹al 1270 circa›) strette analogie nella pittura italiana; per contro non è difficile trovarne negli affreschi orientali. Il movimento piuttosto



Fig. 16. Nerezi, San Pantaleimon. Part. dalla Nascita della Vergine (da Velmans, Korać, Šuput)

[20] Lazarev, *Storia*, 323.

[21] E. Pagella, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, in: *Battistero di Parma. II. La decorazione pittorica*, Milano 1993, 117–128, offre un esauriente riepilogo della situazione bibliografica, favorendo la data di metà secolo, che un recentissimo intervento di G. Fiaccadori, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, Archivio Storico per le province parmensi LI (1999) Parma 2000, 457–479, anticipa forse troppo «alla metà degli anni Trenta» per le pur strette e inequivocabili connessioni stilistiche con i dipinti del palazzo vescovile. Una data più tarda era stata im precedenza avanzata da A. Calzona, *Grixopolus Parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma*, in: A. C. Quintavalle, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma 1989, 243–277, per averne collegato l'esecuzione con il tempo del vescovato mantovano di Martino da Parma (1252–1268), anche sul presupposto di una presunta partecipazione agli affreschi parmensi di tal Grixopulos che dopo Mantova sarebbe stato chiamato all'impresa parmense (sequenza cronologica che la Pagella invece rovescia). Pur se siano indubbie alcune affinità di stile non le riterrei decisive per cogliervi un'identità di mano e, soprattutto, la necessità di una consecutività cronologica, quale essa sia. F. Gandolfo, *Gli affreschi del battistero di Parma*, in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* (Bologna 1979) II, ed. H. Belting, Bologna 1982, 193–201, ha favorito una data a ridosso del 1270.

[22] L'unico studio nel quale è stato tentato (con scarso successo) un sondaggio sulle ascendenze stilistiche nella pittura balcanica è quello di Ch. Rossi Scarzanella, *Gli affreschi duecenteschi del Battistero di Parma. Origine dello stile-datazione*, Antichità viva 23/2 (1984) 5–14. Metodologicamente inaffidabile, a mio avviso, il recente saggio di P. Angiolini Martinelli, *La pittura in Serbia ed in Emilia–Romagna e le comuni radici formali del medioevo europeo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, Ferrara 1999, 113–126 (nel saggio vengono discussi anche gli affreschi di Ferrara, di cui qui in seguito, e altri ancora).



Fig. 17. Venezia, San Zan Degolà. S. Elena e quattro santi (V. Pace)



Fig. 18. Venezia, San Zan Degolà. Il Battista (V. Pace)



Fig. 19. Venezia, San Zan Degolà. S. Pietro (V. Pace)



Fig. 20. Venezia, San Zan Degolà. S. Tommaso (V. Pace)



Fig. 21. Venezia, San Zan Degolà. S. Marco (V. Pace)



Fig. 22. Ferrara, Pinacoteca. Affreschi gia nel San Bartolo di Ferrara (SBAS, Bologna)



Fig. 23. Ferrara, San Bartolo. S. Giovanni evangelista (SBAS, Bologna)

accentuato, il panneggio svolazzante, la complicazione del paesaggio architettonico, indicano che gli artisti operanti a Parma avevano già avuto contatti con le tradizioni dell'arte protopaleologa, introdotte presso di loro non già dalla metropoli, bensì, verosimilmente dai Balcani, dove quelle tradizioni erano state di solito sottoposte a una rielaborazione romanica».[23] Ma, i dati di stile menzionati dallo studioso facevano ormai, da metà Duecento, già tutti parte della pittura italiana e della sua storia, mentre la successiva storiografia ha dimostrato che i confronti più prossimi a Parma si trovano proprio in occidente: in un ciclo dell'Alta Savoia, a Aime, e altrove in Italia settentrionale, non senza debiti da esperienze maturate nello stesso Veneto, fra Padova e Venezia.[24] Se, cioè, è vero che nel complesso l'impresa parmense va vista sostanzialmente nell'alveo di quella «maniera greca» (o «lingua franca») che in trasversale percorre l'Europa e il Mediterraneo lungo il Duecento, e che essa deve essere accreditata a un pittore occidentale, è pur sempre necessario evidenziarne i modelli compositivi e gestuali di area bizantina. Essi paiono affondare in lontane radici tardo-comnene, con un amalgama che riprende le formulazioni lineari delle tipologie fisionomiche di quei monumenti, nella Macedonia — a Salonicco (Figg. 8 e 9) a Kurbinovo — e altrove, in qualche caso riuscendone anche a mantenere il senso cromatico, il più delle volte riducendole a stereotipi; impostando un medesimo rapporto delle figure con gli sfondi oppure la stessa predilezione per la duplicazione delle immagini quali ci sono esemplarmente conosciuti già a Monreale (Figg. 10 e 11); esprimendo toni quasi cartellonistici per semplificazione scenica e pittorica, che, ben adatti alla specifica situazione spaziale del battistero, sembrano anch'essi essere stati anticipati in Macedonia, per esempio, dalla Mavriotissa di Ka-

[23] Lazarev, *Storia*, 322

[24] Per la principale bibliografia in merito: Demus–Hirmer, *Pittura romanica murale*, 155; C. L. Ragghianti, *Pittura murale in Francia. Secoli XII e XIII*, Critica d'Arte 17/114 (1970) 32–35; M. Boskovits, *A proposito del 'frescante' della cupola del Battistero di Parma*, Prospettiva 53–56 (1998–1999) 102–108.

[25] Per i monumenti di confronto di cui qui alle illustrazioni: E. N. Tsigaridas, *Gli affreschi del monastero di Latomo a Tessalonica e la pittura bizantina del XII secolo*, Salonicco 1986 (in greco, con riassunto in francese alle pp. 175–195); E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960; Pelekanidis–Chatzidakis, *Kastoria*, 66–83. Per il confronto: p. 79.



Fig. 24. Sopoćani. San Giovanni evangelista (V. Pace)

storia (Figg. 12 e 13).[25] Qui e là vengono poi inserite citazioni nobili che l'arido linguaggio inevitabilmente sterilisce: così il sistema gestuale «Madre-ancella» nella Nascita del Battista, imita un prototipo che con maggiore nobiltà sara in seguito ripreso nelle chiesa reale di Studenica per la Nascita della Vergine (Figg. 14 e 15),[26] oppure l'ancella di profilo utilizza, con ben diversa rusticità, il profilo dell'ancella con l'anfora della Nascita della Vergine di Nerezi (Figg. 14 e 16), disseccandone anche l'originaria dinamicità compositiva.[27] Ebbe dunque di sicuro ragione Otto Demus, quando icasticamente ne scrisse (senza quasi mai essere stato ricordato in seguito) che «Provinziell und wahrscheinlich verspätet sind auch die noch durchwegs komnenische Stilelemente verarbeitenden Fresken des Baptisteriums in Parma, sicher das Werk eines Italieners (...)».[28] Per l'indicazione e la precisazione di altri modelli deve attendersi quel loro studio sistematico che a tutt'oggi ancora manca.[29]

Forse nello stesso torno di annidi Parma, ma non può escludersene una data di qualche tempo posteriore, è comunque da Venezia che ci viene offerta una testimonianza di prim'ordine sull'attenzione all'«oriente bizantino, con gli affreschi della cappellina sinistra di San Zan Degolà (San Giovanni decollato), presentati agli studi nel lontano 1951 dal Fiocco (Figg. 17/21).[30] Per la datazione degli affreschi della parete destra, con s. Elena e i quattro sottostanti santi, a un'insostenibile XI secolo, gli studi successivi ebbero buon gioco a smentirne l'inquadramento critico, iniziando con il Muraro, che vi osservò infatti nessi di stretta dipendenza

---

[26] Per le illustrazioni: *Battistero di Parma*, fig. 92; T. Velmans — V. Korać — M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, tav. 96. Questo confronto lo si trova già utilizzato in altro contesto da A. Neff, *The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross*, The Art Bulletin 80 (1998) 254–273.

[27] Per Nerezi: Sinkević, fig. XLII.

[28] O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, (München 1958), 1–63 (cit. da p. 39).

[29] Quanto uno studio approfondito, anche sul versante delle scelte iconografiche, possa dare fruttuosi risultati emerge dalla messe di recenti contributi: L. V. Geymonat, *Un apocrifo bizantino nei dipinti duecenteschi del Battistero di Parma*, Archivio Storico per le province parmensi LI (1999) 429–455; F. Gandolfo, *Le storie di Abramo al battistero di Parma*, in: *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma 2000), ed. A. C. Quintavalle, Milano 2003, 340–348; V. Rouchon Mouilleron, *Saint Jean-Baptiste au baptistère de Parme: naissance d'un cycle biographique*, in: *ibid.*, 349–359; eadem, *L'illustration de la Genèse au Duecento: le cycle d'Abraham sur la coupole du baptistère de Parme*, Iconographica II (2003) 18–41; L. V. Geymonat, *1233 Byzantinizing the Parma Baptistery*, Miscellanea marciana 17 (2002), Venezia 2004, 71–81. Per essere stati pubblicati dopo la consegna del mio testo non ho tenuto conto di questi articoli, peraltro largamente incentrati su questioni qui non affrontate.

[30] G. Fiocco, *Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà*, Arte veneta 5 (1951) 7–14.

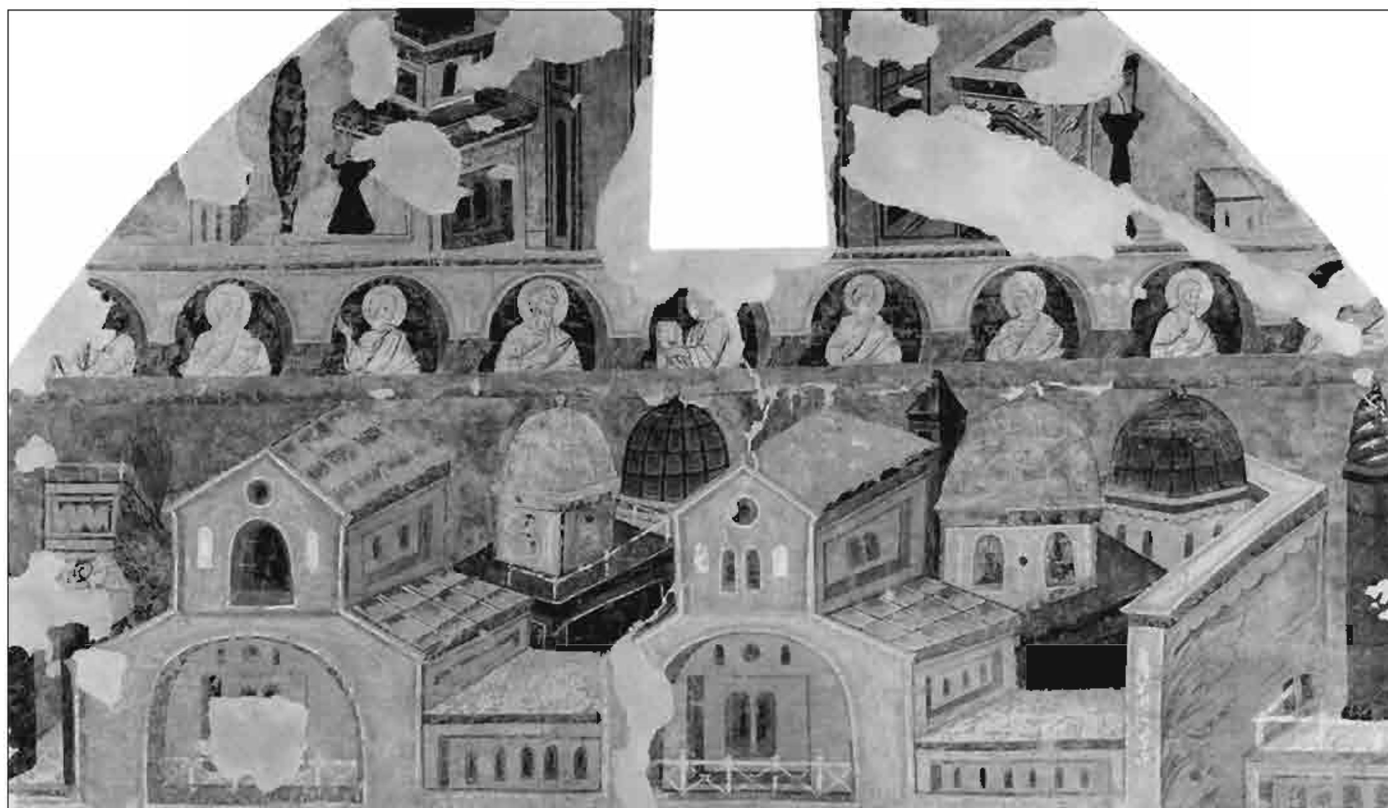


Fig. 25. Ferrara, San Bartolo. Gerusalemme celeste (SBAS, Bologna)



Fig. 15. Studenica, chiesa reale. Nascita della Vergine (da Velmans, Korać, Šuput)

Al committente del ciclo aquileiese la buona scelta della maestranza permise un'opera che, a dispetto del negativo giudizio longhiano, è e resta un apice della pittura del XII secolo, non solo nelle terre venete. Ai nostri occhi altrettanto non sembra che sia accaduto al clero parmense quando si risolse a riempire di immagini la cupola del battistero della propria città, dal Lazarev definito «uno degli esempi più grecizzanti della pittura monumentale del Duecento».[20]

Ancora una volta, come per Aquileia, non sappiamo con esattezza quando questa impresa ebbe luogo: la forcella cronologica sostanzialmente ondeggia all'interno del terzo quarto del secolo, con un 1270, anno di consacrazione che ne è sostanzialmente il termine limite, e un incremento di verosimilitudine (per incroci storici e ideologici) intorno al 1250.[21] A Parma fu attiva una maestranza di pittori, la cui conoscenza di modelli di area bizantina è altrettanto evidente quanto imprecisata.[22] Per una volta persino il giudizio di un Lazarev, come suona nella sua *Storia* è generico; se non impreciso. Per lo studioso infatti, «sarebbe vano cercare per questo monumento (i cui dipinti data ‹al 1270 circa›) strette analogie nella pittura italiana; per contro non è difficile trovarne negli affreschi orientali. Il movimento piuttosto



Fig. 16. Nerezi, San Pantaleimon. Part. dalla Nascita della Vergine (da Velmans, Korać, Šuput)

[20] Lazarev, *Storia*, 323.

[21] E. Pagella, *Le pitture duecentesche del Battistero di Parma. L'esperienza dell'Oriente*, in: *Battistero di Parma. II. La decorazione pittorica*, Milano 1993, 117–128, offre un esauriente riepilogo della situazione bibliografica, favorendo la data di metà secolo, che un recentissimo intervento di G. Fiaccadori, *Postilla sui dipinti bizantineggianti del Battistero di Parma*, Archivio Storico per le province parmensi LI (1999) Parma 2000, 457–479, anticipa forse troppo «alla metà degli anni Trenta» per le pur strette e inequivocabili connessioni stilistiche con i dipinti del palazzo vescovile. Una data più tarda era stata im precedenza avanzata da A. Calzona, *Grixopolus Parmensis al Palazzo della Ragione a Mantova e al Battistero di Parma*, in: A. C. Quintavalle, *Battistero di Parma. Il cielo e la terra*, Parma 1989, 243–277, per averne collegato l'esecuzione con il tempo del vescovato mantovano di Martino da Parma (1252–1268), anche sul presupposto di una presunta partecipazione agli affreschi parmensi di tal Grixopulos che dopo Mantova sarebbe stato chiamato all'impresa parmense (sequenza cronologica che la Pagella invece rovescia). Pur se siano indubbie alcune affinità di stile non le riterrei decisive per coglierví un'identità di mano e, soprattutto, la necessità di una consecutività cronologica, quale essa sia. F. Gandolfo, *Gli affreschi del battistero di Parma*, in: *Il Medio Oriente e l'Occidente nell'arte del XIII secolo. Atti del XXIV Congresso internazionale di storia dell'arte* (Bologna 1979) II, ed. H. Belting, Bologna 1982, 193–201, ha favorito una data a ridosso del 1270.

[22] L'unico studio nel quale è stato tentato (con scarso successo) un sondaggio sulle ascendenze stilistiche nella pittura balcanica è quello di Ch. Rossi Scarzanella, *Gli affreschi duecenteschi del Battistero di Parma. Origine dello stile-datazione*, Antichità viva 23/2 (1984) 5–14. Metodologicamente inaffidabile, a mio avviso, il recente saggio di P. Angiolini Martinelli, *La pittura in Serbia ed in Emilia–Romagna e le comuni radici formali del medioevo europeo*, in: *Tra le due sponde dell'Adriatico: la pittura nella Serbia del XIII secolo e l'Italia*, Ferrara 1999, 113–126 (nel saggio vengono discussi anche gli affreschi di Ferrara, di cui qui in seguito, e altri ancora).



Fig. 17. Venezia, San Zan Degolà. S. Elena e quattro santi (V. Pace)



Fig. 18. Venezia, San Zan Degolà. Il Battista (V. Pace)



Fig. 19. Venezia, San Zan Degolà. S. Pietro (V. Pace)



Fig. 20. Venezia, San Zan Degolà. S. Tommaso (V. Pace)



Fig. 21. Venezia, San Zan Degolà. S. Marco (V. Pace)



Fig. 22. Ferrara, Pinacoteca. Affreschi gia nel San Bartolo di Ferrara (SBAS, Bologna)



Fig. 23. Ferrara, San Bartolo. S. Giovanni evangelista (SBAS, Bologna)

accentuato, il panneggio svolazzante, la complicazione del paesaggio architettonico, indicano che gli artisti operanti a Parma avevano già avuto contatti con le tradizioni dell'arte protopaleologa, introdotte presso di loro non già dalla metropoli, bensì, verosimilmente dai Balcani, dove quelle tradizioni erano state di solito sottoposte a una rielaborazione romanica».[23] Ma, i dati di stile menzionati dallo studioso facevano ormai, da metà Duecento, già tutti parte della pittura italiana e della sua storia, mentre la successiva storiografia ha dimostrato che i confronti più prossimi a Parma si trovano proprio in occidente: in un ciclo dell'Alta Savoia, a Aime, e altrove in Italia settentrionale, non senza debiti da esperienze maturate nello stesso Veneto, fra Padova e Venezia.[24] Se, cioé, è vero che nel complesso l'impresa parmense va vista sostanzialmente nell'alveo di quella «maniera greca» (o «lingua franca») che in trasversale percorre l'Europa e il Mediterraneo lungo il Duecento, e che essa deve essere accreditata a un pittore occidentale, è pur sempre necessario evidenziarne i modelli compositivi e gestuali di area bizantina. Essi paiono affondare in lontane radici tardo-comnene, con un amalgama che riprende le formulazioni lineari delle tipologie fisionomiche di quei monumenti, nella Macedonia — a Salonicco (Figg. 8 e 9) a Kurbinovo — e altrove, in qualche caso riuscendone anche a mantenere il senso cromatico, il più delle volte riducendole a stereotipi; impostando un medesimo rapporto delle figure con gli sfondi oppure la stessa predilezione per la duplicazione delle immagini quali ci sono esemplarmente conosciuti già a Monreale (Figg. 10 e 11); esprimendo toni quasi cartellonistici per semplificazione scenica e pittorica, che, ben adatti alla specifica situazione spaziale del battistero, sembrano anch'essi essere stati anticipati in Macedonia, per esempio, dalla Mavriotissa di Ka-

[23] Lazarev, *Storia*, 322

[24] Per la principale bibliografia in merito: Demus–Hirmer, *Pittura romanica murale*, 155; C. L. Ragghianti, *Pittura murale in Francia. Secoli XII e XIII*, Critica d'Arte 17/114 (1970) 32–35; M. Boskovits, *A proposito del 'frescante' della cupola del Battistero di Parma*, Prospettiva 53–56 (1998–1999) 102–108.

[25] Per i monumenti di confronto di cui qui alle illustrazioni: E. N. Tsigaridas, *Gli affreschi del monastero di Latomo a Tessalonica e la pittura bizantina del XII secolo*, Salonicco 1986 (in greco, con riassunto in francese alle pp. 175–195); E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo 1960; Pelekanidis–Chatzidakis, *Kastoria*, 66–83. Per il confronto: p. 79.



Fig. 24. Sopoćani. San Giovanni evangelista (V. Pace)

storia (Figg. 12 e 13).[25] Qui e là vengono poi inserite citazioni nobili che l'arido linguaggio inevitabilmente sterilisce: così il sistema gestuale «Madre-ancella» nella Nascita del Battista, imita un prototipo che con maggiore nobiltà sara in seguito ripreso nelle chiesa reale di Studenica per la Nascita della Vergine (Figg. 14 e 15),[26] oppure l'ancella di profilo utilizza, con ben diversa rusticità, il profilo dell'ancella con l'anfora della Nascita della Vergine di Nerezi (Figg. 14 e 16), disseccandone anche l'originaria dinamicità compositiva.[27] Ebbe dunque di sicuro ragione Otto Demus, quando icasticamente ne scrisse (senza quasi mai essere stato ricordato in seguito) che «Provinziell und wahrscheinlich verspätet sind auch die noch durchwegs komnenische Stilelemente verarbeitenden Fresken des Baptisteriums in Parma, sicher das Werk eines Italieners (...)».[28] Per l'indicazione e la precisazione di altri modelli deve attendersi quel loro studio sistematico che a tutt'oggi ancora manca.[29]

Forse nello stesso torno di annidi Parma, ma non può escludersene una data di qualche tempo posteriore, è comunque da Venezia che ci viene offerta una testimonianza di prim'ordine sull'attenzione all'«oriente bizantino, con gli affreschi della cappellina sinistra di San Zan Degolà (San Giovanni decollato), presentati agli studi nel lontano 1951 dal Fiocco (Figg. 17/21).[30] Per la datazione degli affreschi della parete destra, con s. Elena e i quattro sottostanti santi, a un'insostenibile XI secolo, gli studi successivi ebbero buon gioco a smentirne l'inquadramento critico, iniziando con il Muraro, che vi osservò infatti nessi di stretta dipendenza

---

26 Per le illustrazioni: *Battistero di Parma*, fig. 92; T. Velmans — V. Korać — M. Šuput, *Bisanzio. Lo splendore dell'arte monumentale*, Milano 1999, tav. 96. Questo confronto lo si trova già utilizzato in altro contesto da A. Neff, *The Pain of Compassio: Mary's Labor at the Foot of the Cross*, The Art Bulletin 80 (1998) 254–273.

27 Per Nerezi: Sinkević, fig. XLII.

28 O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, (München 1958), 1–63 (cit. da p. 39).

29 Quanto uno studio approfondito, anche sul versante delle scelte iconografiche, possa dare fruttuosi risultati emerge dalla messe di recenti contributi: L. V. Geymonat, *Un apocrifo bizantino nei dipinti duecenteschi del Battistero di Parma*, Archivio Storico per le province parmensi LI (1999) 429–455; F. Gandolfo, *Le storie di Abramo al battistero di Parma*, in: *Medioevo: immagine e racconto. Atti del Convegno internazionale di studi* (Parma 2000), ed. A. C. Quintavalle, Milano 2003, 340–348; V. Rouchon Mouilleron, *Saint Jean-Baptiste au baptistère de Parme: naissance d'un cycle biographique*, in: *ibid.*, 349–359; eadem, *L'illustration de la Genèse au Duecento: le cycle d'Abraham sur la coupole du baptistère de Parme*, Iconographica II (2003) 18–41; L. V. Geymonat, *1233 Byzantinizing the Parma Baptistery*, Miscellanea marciana 17 (2002), Venezia 2004, 71–81. Per essere stati pubblicati dopo la consegna del mio testo non ho tenuto conto di questi articoli, peraltro largamente incentrati su questioni qui non affrontate.

30 G. Fiocco, *Gli affreschi bizantini di San Zan Degolà*, Arte veneta 5 (1951) 7–14.

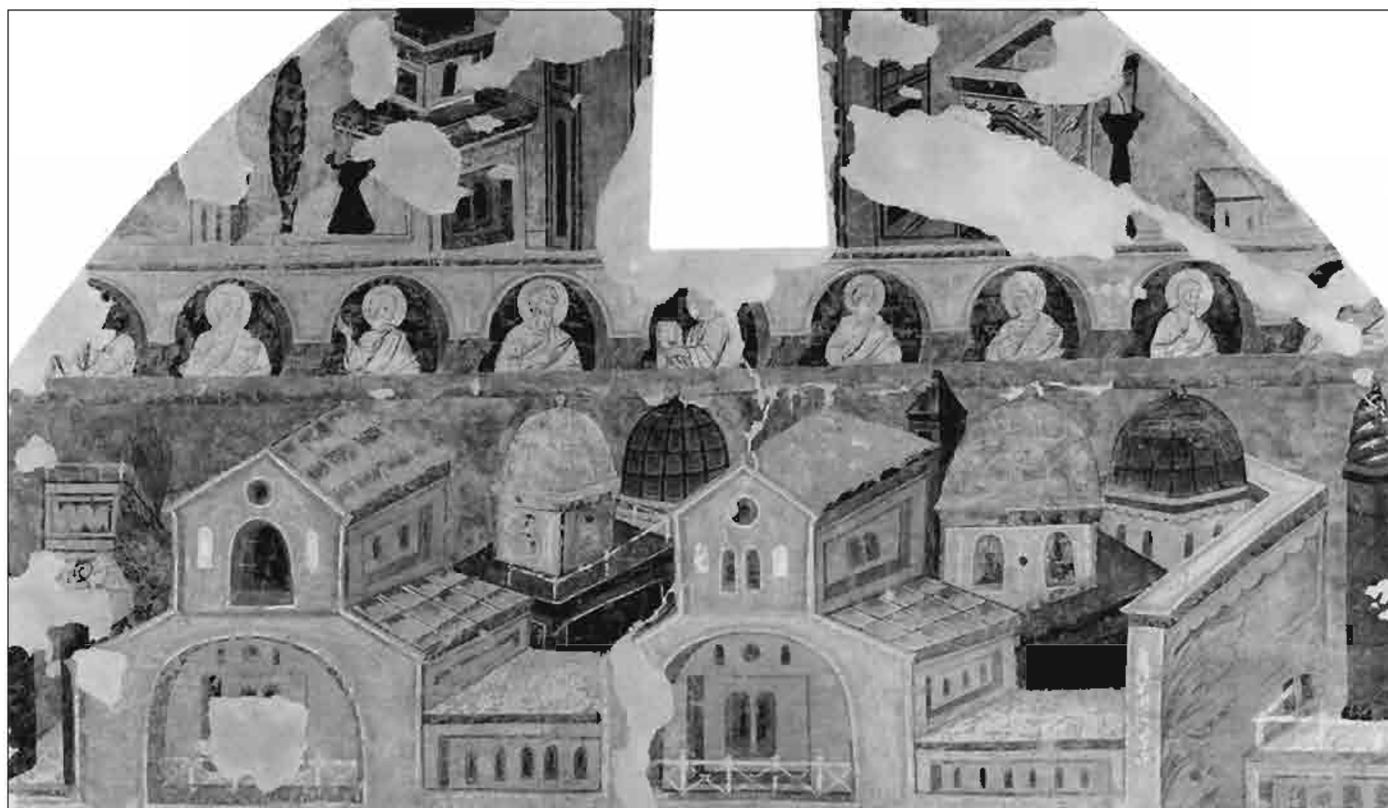


Fig. 25. Ferrara, San Bartolo. Gerusalemme celeste (SBAS, Bologna)

Архиепископ Данило I — ктитор фресака у проскомидији пећке цркве Светих апостола

Сретен Петковић

УДК 75.033.2.046.3(497.11 Peć):27-36 Danilo

Аутор доказује да је проскомидија у пећкој цркви Светих апостола била посвећена пророку Данилу, јер најмање три јасно препознатљиве сцене илуструју његов живот и визије. То упућује на закључак да је ктитор живописања поменутог простора био пећки архиепископ Данило I, чије се име подудара с пророковим. Тиме би фреске у проскомидији биле датиране у 1271–1272. годину, то јест у време када је Данило I био архиепископ. Такво време настанка фресака искључује могућност да је архиепископ Арсеније I (1233–1266) за живота насликан у апсиди проскомидије. Имајући у виду недавно предложено датовање фресака у олтару Сопоћана између 1272. и 1276, аутор изводи закључак да у средњовековним српским црквама нису сликани живи архијереји.

Сликарство у проскомидији цркве Светих апостола у Пећкој патријаршији било је при изучавању увек у присенку фресака у куполи, поткуполном простору и средишњем делу олтара. Пажњу испитивача привлачиле су у проскомидији у нешто већој мери једино сцене посвећене пророку Данилу и ликови српских светитеља Саве и Арсенија у малој апсиди.[1] Осредње уметничке вредности фресака у проскомидији — протезису — нису једини разлог слабе заинтересованости научника, већ је то била и њихова недовољна очуваност. Добар део тог живописа озбиљно је оштећен или је чак сасвим нестао. Ипак, целина иконографског програма тог простора углавном се препознаје.[2]

На источном зиду у првој зони, у апсиди, насликани су свети Сава Српски, јужно од касније проширеног прозора, а северно од њега свети Арсеније Српски. У полукалоти над њима су два анђела, а између њих је сада скоро уништени Агнец. У највишем делу источног зида, над апсидом, приказан је Христос Старац данима. На источном делу јужног зида, у доњој зони, представљен је пророк Данило у јами с лавовима.[3] У дебљини зида, у пролазу из средишњег дела олтара у проскомидију, насликан је с источне стране анђео у ђаконској одећи. У продужетку јужног зида, у првој зони, а западно од пролаза, налази се композиција Покајање пророка и цара Давида пред Натаном (2Сам 12, 1–14).[4] У вишој зони на јужном зиду је композиција Визија пророка Данила о Небеском царству (Дан 7, 9–10, односно 7, 1–28). У средини горњег дела сцене је Христос Старац данима, лево и десно од њега су анђели, а у доњем делу приказан је уснули пророк Данило.[5] Пандан тој композицији на веома оштећеном северном зиду, у горњој зони је композиција Архањео Гаврило објављује пророку Данилу будуће догађаје (Дан 8, 16–27), како је тачно уочио Јанко Радовановић.[6] На њој је очуван само лик пророка Данила који је

---

[1] Н. Давидовић-Радовановић, *Фреска Визије пророка Данила у цркви Св. Апостола у Пећкој патријаршији*, Старине Косова и Метохије 2–3 (1963) 117–124; Р. Љубинковић, *Црква Светих Апостола у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, 9, 11; Г. Бабић, *Симболичко значење живописа у протезису Светих Апостола у Пећи*, Зборник заштите споменика културе 15 (1964) 173–181; С. Радојчић, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 46–48; V. J. Djurić, *La peinture murale du XIII^{e} siècle*, in: *L'art byzantin du XIII^{e} siècle*, Beograd 1967, 166; J. Радовановић, *Иконографија фресака протезиса цркве Светих Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 4 (1968) 25–63; Д. Милошевић, *Срби светитељи у старом сликарству*, in: *О Србљаку*, Београд 1970, 188–189; В. J. Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 38–39; Б. Тодић, *Најстарије зидно сликарство у Св. Апостолима у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 18 (1982) 28; В. J. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 38–39, 56–57, 66–69 (с другом, исцрпнијом литературом) (даље: Ђурић et al.).

[2] Описе ликова и композиција у проскомидији дали су: Давидовић-Радовановић, *op. cit.*, 117–119; Радовановић, *op. cit.*, 41–53; Ђурић, *Византијске фреске*, 38; Ђурић et al., *op. cit.*, 38–39. У тим описима има неких неподударности, јер су од сцена остали само мали фрагменти.

[3] J. Радовановић сматра да је насликан само анђео који је спасао Данила (Дан 6, 16–23). Апокрифна верзија о пророку Данилу у лављој јазбини (Дан 14, 33–39, 42) чешће се приказује и у њој се такође помиње *ров* — јама — а поред тога и појединост да је анђео у магновењу пренео Авакума с храном за пророка од Јудеје до Вавилона. Чини се да је Данило у јами приказан по апокрифном додатку, иако се, због велике оштећености анђела у лету, то не може тврдити с убеђењем.

[4] Та сцена се због знатног оштећења различито описује. Тако В. Ђурић види на зиду ширине 170 cm две сцене: Давид се каје пред Натаном и, у продужетку, „Опроштај Давиду који седи на престолу, а чува га анђео" (Ђурић et al., *op. cit.*, 39). У претходној Ђурићевој књизи (*Византијске фреске*, 38) композиција се тачније описује: „Давид на престолу коме се јавља анђео и покајање Давидово пред Натаном". J. Радовановић је на десном делу сцене препознао испред архитектуре пророка Натана пред којим клечи цар Давид: „У левом делу композиције (опроштај грехова) приказан је цар Давид са круном на глави." Испред њега је анђео с исуканим мачем (Радовановић, *op. cit*, 43). Н. Давидовић-Радовановић уздржано и доста уверљиво описује сцену говорећи да цар Давид клечи испред неке неодређене архитектуре, док је уз њега анђео који замахује копљем; пророк Натан им прилази (Давидовић-Радовановић, *op. cit.*, 117). Неки од наведених описа у детаљима одступају од онога што се нешто боље види: у такозваном другом делу композиције не препознаје се цар Давид на престолу који чува анђео (Ђурић et al., *op. cit.*, 39). Осим тога, ако је уз цара Давида на престолу и сликана нека фигура, то би могла бити пре свега персонификација Покајања. (P. L. Vocotopoulos, *Byzantine Illuminated Manuscripts of the Patriarchate of Jerusalem*, Athens–Jerusalem 2002, 74, 76). У описима се, најзад, помиње да арханђео држи мач (Радовановић, *op. cit.*, 43–46; Ђурић et al., *op. cit.*, 39, 56–57), а дужина, изглед и начин држања оружја свакако упућују на копље. Копље је тачно препознала Н. Давидовић-Радовановић (*op. cit.*, 117).

[5] У једном од описа композиције промакла је омашка да је уз Христа Старца данима насликана и Богородица, Радојчић, *op. cit.*, 46.

[6] Радовановић, *op. cit.*, 55–59.



Сл. 1. Свети Арсеније I Српски, 1271–1272

пао на земљу и који, изокренуте главе, упућује поглед увис. Тај необични став последица је изненадне појаве приказе која ће пророку Данилу најавити будућност (Дан 8, 3, 17–18).

Време настанка тог малог ансамбла фресака у проскомидији сви досадашњи истраживачи везивали су за године око 1250. или, чешће, 1260.[7] На датовање живописа у проскомидији упућивао је натпис у главној апсиди Светих апостола, у којем се на крају текста помиње „грешни Арсеније", препознат као архиепископ Арсеније: **помѧнѣте же и мене (г)рѣшьнаго Ѧрсѣнија.**[8] Како се сматрало да је цео олтар једновремено живописан при крају живота архиепископа Арсенија (умро 28. октобра 1266, био архиепископ до 1263. године),[9] то су, с обзиром на поменути натпис, тако датоване и фреске у проскомидији.

На основу истог натписа закључено је да је ктитор свих очуваних фресака у олтару — средишњем делу и проскомидији — био архиепископ Арсеније I.[10] Истина, појавило се и мишљење да се архиепископ Арсеније само старао о раду на живопису, а да је ктитор могао бити пре свих краљ Урош I или Српска црква у целини.[11] То свакако није прихватљива претпоставка. Сви познати ктитори који су подизали и осликавали цркве Пећке патријаршије били су њени предводници: архиепископи Арсеније I, Никодим, Данило II, патријарси Јоаникије, Макарије, Пајсије, Максим.[12] Они су познати и као ктитори других храмова ван Пећи,[13] па би било разумљиво да су понајпре водили бригу о Пећкој патријаршији која је била њихово средиште. Осим тога, у репрезентативном и врло уочљивом натпису у олтарској апсиди не би могло бити име лица које се старало само о живописању, чак и да је реч о самом архиепископу. Најзад, не само да ниједан историјски извор не упућује на ктиторство краља Уроша I у Пећкој патријаршији већ ниједан извор не упућује ни на неког потоњег српског владара.

Запажено је такође да се фреске проскомидије сасвим издвајају од осталог живописа насталог око 1250–1260. у олтарском простору Светих апостола.[14] Истина, Војислав Ђурић је најпре сматрао да је и ликове архијереја на јужном зиду средишњег дела олтарског простора сликао исти уметник који је живописао проскомидију.[15] Касније је, уз известан опрез, и он закључио да аутор фресака у проскомидији није сликао на другом месту у цркви.[16]

Оштећеност зидних слика у проскомидији ометала је њихову подробнију стилску анализу. За иконографска и посебно тематска разматрања није било битнијих препрека, без обзира на то што један део фресака није очуван.

На зидовима доста мале проскомидије (око 2 × 3,70 m) нашла је место, како су уочили досадашњи истраживачи, ретка тематика. Посебна пажња обраћена је на представе двојице српских светитеља: архиепископа Саве I и, тада живог, сматрало се, Арсенија I при служењу проскомидије, док се чита молитва *Никто же достојин* и пева *Иже херувими*.[17]

Двојица српских архиепископа представљена при служењу проскомидије добила су тиме изузетан значај. Приказавши их у току литургијске радње, сликари су их, очигледно по налогу ктитора, учинили равним светим оцима у средишњој олтарској апсиди.

Мисли се, с разлогом, да се та иконографски изузетна тема појавила најпре у Пећкој патријаршији.[18] Било је нормално да седиште Српске цркве буде идејни покретач такве новине, при чему су прослављани оснивач независне Српске цркве и његов живи непосредни наследник.

---

[7] Радојчић, *op. cit.*, 46 (око 1250); Ђурић, *op. cit.*, 37 (око 1260); Ђурић et al., *op. cit.*, 56–57, 66 (око 1260); Тодић, *op. cit.*, 35 (1250–1260). Једино је Г. Бабић датовала ове фреске нешто касније — после 1263, *op. cit.*, 181.

[8] Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд 1902, бр. 15; Бабић, *op. cit.*, 180; Тодић, *op. cit.*, 31.

[9] С. Станојевић, *Архиепископ Арсеније*, Гласник Историјског друштва у Новом Саду 11 (1932) 12–13; Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 71–76.

[10] Љубинковић, *op. cit.*, IX, XI; Радојчић, *op. cit.*, 46; Ђурић, *op. cit.*, 37; С. Петковић, *Пећка патријаршија*, Београд 1982, 9.

[11] Ђурић et al., *op. cit.*, 40.

[12] Архиепископ Данило и други, *Животи краљева и архиепископа српских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 368–371; С. Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије 1557–1614*, Нови Сад 1965, 62; Б. Тодић, *Патријарх Јоаникије — ктитор фресака у цркви Светих Апостола у Пећи*, Зборник за ликовне уметности 16 (1980) 85–101; Ђурић, et al., *op. cit.*, 75, 294; З. Ракић, *Радул, српски сликар XVII века*, Нови Сад 1998, 30, 143.

[13] Помињем неке архиепископе и патријархе који су били ктитори ван Пећке патријаршије. Архиепископ Никодим подигао је цркву у Лизици посвећену светом Сави Српском, архиепископ Данило је обновио манастир Жичу, живописао њену припрату, подигао цркву Светог Георгија у граду Магличу, цркву Архистратига Михаила у месту Јелашници, живописао цркву Светог Саве Српског у Лизици (Архиепископ Данило и други, *op. cit.*, 371–375, 384); патријарх Јоаникије сазидао је цркву Светог Илије на Кармилу и цркву Светог Николе на Тавору (*ibid.*, 378), патријарх Макарије обновио је, сам или с другим ктиторима, цркву у селу Будисавци, манастирску цркву у Бањи Прибојској, припрату цркве манастира Грачанице (Петковић, *Зидно сликарство*, 1, 169, 172, 173) итд.

[14] Љубинковић, *op. cit.*, XI; Ђурић, *op. cit.*, 39.

[15] *Ibid.*, 39.

[16] Ђурић et al., *op. cit.*, 66.

[17] Бабић, *op. cit.*, 173–178; Радовановић, *op. cit.*, 35–40; Тодић, *Најстарије зидно сликарство*, 28, н. 47.

[18] Ђурић et al., *op. cit.*, 56.

Од три довољно препознатљиве композиције посвећене пророку Данилу у проскомидији пећких Светих апостола једна приказује догађај из такозваног историјског дела пророкове књиге (главе 1–6), док су две друге визије пророка Данила из пророчког дела књиге (главе 7–12).[19] Прва од тих сцена — Пророк Данило у јами с лавовима — приказивала се издвојено у ансамблима фресака, пошто је често носила символично значење: била је префигурација евхаристије и, уједно, васкрсења Христовог.[20] Две сцене које се односе на визију пророка Данила нису се могле уклопити у евхаристијску символику. Визија о Царству небеском на јужном зиду схватала се као најава Другог доласка Христовог, јер ниједан пророк није тако јасно и потпуно видео у свом сновиђењу царство Христово и судију Христа као пророк Данило.[21] Исто тако је и одабир сцене Арханђео Гаврило показује Данилу будуће догађаје на северном зиду тумачен намером да се Страшни суд илуструје опширније, пошто на јужном зиду није било довољно места.[22] Због тих разлога не би се могло закључити да је већи део репертоара у проскомидији пећких Светих апостола чији је извор Књига пророка Данила својом символиком повезан с евхаристијом — светом тајном причешћа.[23] Више од тога, смело би се у потпуности оспорити то да су три сцене везане за Књигу пророка Данила, јасно препознате,[24] уведене у репертоар проскомидије цркве Светих апостола због својих символичних значења.

Када би се у бочним олтарским просторима нашао већи број композиција посвећених одређеној личности — Богородици, неком новозаветном светитељу или, ретко, старозаветној личности — оне нису имале символично значење. Најбољи пример у нашим крајевима јесу фреске у ђаконикону цркве Успења у манастиру Морачи, настале приближно у исто време када и оне у проскомидији пећких Светих апостола. У морачком ђаконикону живописано је једанаест композиција посвећених пророку Илији које илуструју све значајне догађаје из његовог живота — од рођења до вазнесења на небо. Мишљење професора Радојчића и, претходно, Ј. Д. Штефанескуа да су старозаветне сцене посвећене светом Илији у морачком ђаконикону насликане као символи евхаристије[25] понављане су без критичког приступа. Неколико композиција које су приказивале догађаје из живота светог Илије могле су имати и символично значење (Пророк Илија у пустињи Хорат, Пророк Илија и сарепска удовица, Вазнесење пророка Илије), првенствено евхаристијско,[26] али се за *све* сцене то никако не може тврдити. Ако се узме у обзир да је у морачком ђаконикону по *редоследу* описан у једанаест сцена живот пророка Илије, онда је јасно да је реч о *циклусу* посвећеном тој старозаветној личности.[27]

Све то води закључку да је ђаконикон цркве морачког манастира био посвећен пророку Илији, што није необично. У византијским и српским црквама XIII и XIV века проскомидија и ђаконикон су, иако су делови олтарског простора, сматрани посебним параклисима.[28]

То се запажа убрзо пошто су проскомидија и ђаконикон од прве половине XIII века почели да се зидовима одељују од средишњег дела олтарског простора. У манастиру Милешеви ђаконикон је, изгледа, и првобитно био посвећен првомученику Стефану, судећи по фрескама из осме деценије XVII столећа,[29] док је у Сопоћанима проскомидија посвећена Богородици, а ђаконикон светом Николи.[30] У Морачи је патрон ђаконикона пророк Илија, а за проскомидију није извесно, јер су тамо данас фреске



Сл. 2. Свети Сава Српски, 1271–1272

[19] А. Разумовский, *Святой пророк Данил и его книга*, Санкпетербург 1891, 28; *The Interpreter's Bible* VI, ed. Th. J. Meek, W. Merrill, New York 1957, 346–348; Радовановић, *op. cit.*, 48.

[20] J. D. Ştefanescu, *L'illustration des liturgies dans l'art de Byzance et de l'Orient*, Bruxelles 1936, 53; L. Reau, *Iconographie de l'art chrétien* II. *L'Ancien testament*, Paris 1956, 402. Књига G. Wacker, *Die Iconographie des Daniel in der Löwengrube*, Marburg 1954, није ми била доступна.

[21] Ј. Радовановић (*op. cit.*, 53) оправдано сматра да је наручилац желео да живописац представи Страшни суд опширније, па је, осим Деизиса у главној апсиди цркве Светих апостола, тему увео и у протезис (*ibid.*, 54).

[22] *Ibid.*, 59.

[23] Неколико аутора, међутим, сматра да сцене из проскомидије Светих апостола имају евхаристијску символику, Бабић, *op. cit.*, 179; Радовановић, *op. cit.*, 55; Ђурић, *op. cit.*, 38; Тодић, *op. cit.*, 28; Ђурић et al., *op. cit.*, 56–57.

[24] Само се наслућује шта је на неким композицијама било приказано. Тако је Г. Бабић препознала на готово потпуно уништеним зидним површинама и Данила у јами с лавовима (Дан 6, 16–23) (*op. cit.*, 175), а В. Ђурић Три младића у пећи огњеној (*op. cit.*, 38), као и композицију Данила у пећини храни гавран (Ђурић et al., *op. cit.*, 56).

[25] Ştefanescu, *op. cit.*, 151; Радојчић, *op. cit.*, 52–53.

[26] Ştefanescu, *op. cit.*, 150–153.

[27] Да би се добила таква целина, у повест о пророку Илији уведена је, иако се у Старом завету не помиње, и почетна сцена његовог рођења, по апокрифном тексту. Cf. *Acta Sanctorum, Iulii*, V, Parisiis–Romae 1869, 11; С. Петковић, *Морача*, Београд 1986, 28–29.

[28] О томе: G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 129–142.

[29] Р. Зарић, *Фреско-сликарство у ђаконикону манастира Милешеве*, Гласник Друштва конзерватора Србије 16 (1992) 97–98; Ракић, *op. cit.*, 129–130.

[30] Babić, *op. cit.*, 134; В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1963, 84, 86.



Сл. 3. Пророк Данило у јами с лавовима, деѿаљ, 1271–1272



Сл. 4. Визија ӣророка Данила о Небеском царсѿву, деѿаљ: анђели, 1271–1272

из XVII века.[31] Проскомидија у цркви Светог Ахилија у Ариљу посвећена је архиђакону Стефану, а ђаконикон светом Николи.[32] Тај однос према проскомидији и ђаконикону као посебним црквеним просторима продужио се и у XIV столећу.[33]

Посвећивање проскомидије или ђаконикона Богородици или појединим светитељима препознаје се по фрескама са сценама које се односе на њихов живот или чуда. Запажа се да се по српским црквама бочни олтарски простори — проскомидија и ђаконикон — најчешће посвећују Богородици и нарочито светом Николи.[34] У византијским храмовима и онима који су живописани у Русији током XII века примећује се да је ђаконикон најчешће имао као патрона светог Јована Претечу.[35]

Изнета сажета разматрања чињенице да су проскомидија и ђаконикон по српским али и византијским храмовима XIII и XIV века, одељени од средишњег дела олтара, уједно и параклиси посвећени неком светитељу и да се у њима приказују сцене из живота и чуда патрона тог простора наводе на то да се фреске проскомидије пећких Светих апостола сагледају у другом светлу.

Судећи по композицијама које су насликане, сме се закључити да је проскомидија цркве Светих апостола била посвећена пророку Данилу. На то упућује чињеница да су три доста оштећене композиције с илустрацијама појединих догађања описаних у Књизи пророка Данила у ствари делови његовог циклуса који је првобитно био нешто опширнији.

По врло ретким очуваним циклусима којима је текстуална потка била старозаветна Књига пророка Данила уочава се да су живописци при њиховом приказивању бирали првенствено догађања из првог — такозваног историјског — дела његове књиге у Светом писму.

У цркви манастира Дечана тако су око 1340. године насликане сцене: Сан Навуходоносоров, Три младића у пећи огњеној и Пророк Данило у јами с лавовима.[36] У јерменској цркви у Ахтамару на фасади је представљено неколико избледелих сцена које се односе на чудесна збивања и привиђења пророка Данила.[37] У манастиру Филантропинону код Јањине живописане су у припрати 1560. године сцене Три младића у пећи огњеној и Пророк Данило у јами с лавовима, а у јужној спољашњој припрати приказане су још три сцене: прва, Сан Навуходоносоров, припада такозваном историјском делу Књиге пророка Данила, а Визија Небеског царства (Дан 7, 2–28) и Визија о будућим догађајима (10, 13–21) њеном пророчком делу.[38]

Слично као у цркви Филантропинона, и у проскомидији пећке цркве Светих апостола кратки циклус Пророка Данила садржи како сцене из живота тако и његове визије, по тексту из старозаветне Књиге пророка Данила.

Појава да се у XIII и XIV веку код нас део олтарског простора посвећује једној старозаветној личности — про-

---

[31] Петковић, *op. cit.*, 28.

[32] Babić, *op. cit.*, 134.

[33] *Ibid.*, 138, 142; Б. Тодић, *Грачаница. Сликарсѿво*, Београд 1988, 133; Ђурић et al., *op. cit.*, 162; Б. Тодић, *Сѿаро Нагоричино*, Београд 1993, 92, 93; Е. Димитрова, *Манасѿир Маѿејче*, Скопје 2002, 97–106, 110–119, и др.

[34] Богородици су посвећени протезиси у Сопоћанима, Старом Нагоричину, Матејичу и Дечанима, а светом Николи протезис у Грачаници и ђаконикони у Ариљу, Богородици Љевишкој и Старом Нагоричину.

[35] Cf. Babić, *op. cit.*, 118–125 (Света Софија у Охриду, Водоча, Аркажи, Нередица, Мирошки манастир у ђаконицима, а Богородица Перивлепта у Охриду једино у проскомидији). Превид је да су ђаконикони у српским црквама XIII и XIV века најчешће, по традицији, били посвећени светом Јовану Претечи (Ђурић et al., *op. cit.*, 162). Изузетак је ђаконикон у цркви Богородице у Пећкој патријаршији.

[36] В. Милановић, *Сѿарозавеѿне ѿеме и Лоза Јесејева*, in: *Зидно сликарсѿво Дечана*, Београд 1995, 215–219.

[37] S. Der Nersesian, *Agth'amar. Church of the Holy Cross*, Cambridge, Mass. 1965, 19–20, fig. 49.

[38] *Monasteries of the Island of Ioannina. Painting*, ed. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina 1993, fig. 133, 314.



Сл. 5. Арханђео Гаврило објављује пророку Данилу будуће догађаје, детаљ: пророк Данило, 1271–1272



Сл. 6. Покајање цара Давида, детаљ: анђео копљем прети цару Давиду, 1271–1272

року Данилу — није изузетак: већ је поменуто да зидове ђаконикона цркве манастира Мораче прекривају фреске које приказују живот светог Илије, а у ђаконикону Богородичине цркве у Пећкој патријаршији (око 1332) живописан је циклус посвећен пророку Јовану Претечи који чини пет композиција.[39]

Култ пророка Данила у средњем веку у српској средини није био раширен. У раду М. Пурковића о светитељским култовима у старој српској држави, истина застарелом, не наводи се ниједан пример да је неки храм био посвећен пророку Данилу.[40] И у Византији се, сем пророку Јовану Претечи и пророку Илији, храмови сасвим ретко посвећују старозаветним личностима, па је тако било и с пророком Данилом.[41] Истина, тај пророк се скоро увек појављивао међу другим пророцима у тамбуру или на сводовима храмова, а понекад се сликала и нека сцена по тексту његове књиге, обично као евхаристијски симбол. Тиме се пророк Данило није посебно издвајао међу старозаветним личностима.

Откуда онда то да простор проскомидије у пећкој цркви Светих апостола буде посвећен пророку Данилу и да у том простору буду живописане сцене из пророковог живота и његове визије? Неколико разлога упућује на закључак да је до тога дошло зато што је наручилац живописања проскомидије био Данило I, који се налазио на престолу српских архиепископа непуне две године, између пролећа 1271. и јесени 1272. године.[42] Његово кратко управљање Српском црквом прекинуто је смењивањем „ради неког случаја који му се догодио".[43] Уклањање Данила I с архиепископског трона објашњено је недавно његовим противљењем преговорима о унији с Католичком црквом које је водила Цариградска патријаршија, као и византијски цар Михаило VIII Палеолог, уз, изгледа, невољно саучествовање краља Уроша I.[44] Оскудност историјских извора о збивањима у Србији око 1272. године онемогућује, ипак, да се промена на архијерејском трону поуздано разјасни. Кратко управљање Српском црквом и уклањање с њеног чела није архиепископа Данила I у потпуности бацило у заборав: сем врло кратке биографије у *Животима краљева и архиепископа српских* архиепископа Данила II,[45] у апсиди параклиса Светог Стефана у цркви манастира Мораче он је насликан с двојицом претходника и наследником архиепископом Јоаникијем I у композицији Поклоњење агнецу средином осме деценије XIII века.[46]

Добро је познато да су српски архиепископи и патријарси током XIII и XIV века били ктитори при градњи, проширивању, украшавању и живописању свог црквеног средишта крај Пећи: архиепископ Арсеније I дао је да се живопишу делови наоса и олтара цркве Светих апостола у првој половини седме деценије XIII века,[47] архиепископ Никодим саградио је храм Светог Димитрија око 1320,[48] архиепископ Данило II подигао је Богородичину цркву, мали храм светог Николе, припрату и звоник испред припрате, а потом украсио фрескама та здања (приближно из-

[39] Петковић, *op. cit.*, 31–34; Ђурић et al., *op. cit.*, 62.

[40] М. Пурковић, *Светитељски култови у старој српској држави према храмовном посвећењу*, Богословље 14/2 (1939) 151–174. Архиепископ Данило II посветио је параклис у кули звонику у Пећкој патријаршији светом Данилу Столпнику, светитељу истог имена које је и сам носио, а не свом заштитнику пророку Данилу, с којим је живописан у донаторској композицији пећке Богородичине цркве. Он је то, очигледно, учинио јер је више одговарало да параклис на врху куле — „стлпа" — буде посвећен једном столпнику његовог монашког имена.

[41] Међу стотинама храмова у Цариграду само је један био посвећен пророку Данилу, а у њему су се, како сведоче руски поклоници, Данилове мошти још налазиле почетком XIII века, v. R. Janin, *Les églises et les monastères*, Paris 1953, 89–90.

[42] С. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II*, Глас САНУ 153 (1933) 49–50.

[43] Архиепископ Данило II и други, *op. cit.*, 275.

[44] М. Антоновић, *О узроцима смењивања жичког архиепископа Данила I*, Зборник радова Византолошког института 34 (1995) 107–114. А. Пурковић је помишљао да је до смењивања Данила I с архиепископског престола дошло стога што је византијски цар Михаило VIII 1272. године вратио Српску цркву под јурисдикцију Охридске архиепископије: „Могло би се претпоставити да Данило I није заузео став против Михаилове одлуке" (М. Пурковић, *Српски патријарси средњег века*, Диселдорф 1976, 49).

[45] Архиепископ Данило II и други, *op. cit.*, 275.

[46] Иако је данашњи морачки лик архиепископа Данила I насликан 1642. године, сигурно је да је само поновљена првобитна представа из треће четвртине XIII века (Петковић, *Морача*, 94).

[47] Те фреске датују се код неких аутора нешто раније, v. н. 7.

[48] Ђурић et al., *op. cit.*, 75–82.

међу 1330. и 1337. године),[49] архиепископ, потом патријарх Јоаникије платио је да се живопише црква Светог Димитрија око 1345.[50] и дослика део западног травеја цркве Светих апостола око 1350,[51] патријарх Макарије обновио је готово сав живопис у припрати 1565,[52] патријарх Пајсије био је ктитор фресака у западном делу храма Светих апостола 1634.[53] и наложио је да се ослика трпезарија и замене оштећене зидне слике у цркви Светог Димитрија 1620/1621,[54] а патријарх Максим поново је украсио фрескама црквицу Светог Николе 1673/1674. године.[55] Стога није необично, а у складу је с тим ктиторским подухватима, то што је нешто слично учинио и архиепископ Данило I током своје краткотрајне владавине Српском црквом. Али, за разлику од осталих архијереја, он је посветио проскомидију у Светим апостолима свом заштитнику пророку Данилу, по коме је добио име при монашењу.

То није усамљен пример. Ктитори монаси често су своје храмове или неке њихове делове посвећивали управо оним светитељима чија су имена добили при монашењу, а слично су чинили и ктитори световњаци који су подизали цркве у част оних светитеља чија су имена била истоветна с њиховим и које су сматрали својим заштитницима. Може се навести приличан број таквих примера: један од синова краља Вукашина, Андреја, посветио је своју задужбину на реци Треска код Скопља апостолу Андреји 1389,[56] кнез Лазар је по своме сину и наследнику Стефану подигао храм Светог Стефана у Крушевцу,[57] неки великаши по свом имену подижу задужбине посвећене светом Николи — Никола Доречновић, Никола Утоличић, Драгослав Тутић (у монаштву Никола)[58] итд. И црквене личности исто то чине. Свети Сава Српски, који се старао о живописању цркве у манастиру Жичи око 1220, посветио је северни параклис у наосу свом узору светом Сави Јерусалимском.[59] Охридски архиепископ Никола у доба српске власти подигао је 1335/1336. цркву посвећену светом Николи у Охриду,[60] а архиепископ српски Данило II, како је речено, саградио је на врху звоника уз припрату Пећке патријаршије параклис посвећен светом Данилу Столпнику.

Представа Исуса Христа као Старца данима на источном зиду изнад мале апсиде у проскомидији Светих апостола такође иде у прилог претпоставке да је тај простор био посвећен пророку Данилу. Наиме, једино се у Књизи пророка Данила (7, 9–10) описује Старац данима као старац у одори белој као снег, с косом попут чисте вуне и престолом као пламен огњени. Његово представљање у простору посвећеном пророку Данилу има потпуно оправдање, јер је тај пророк једини имао застрашујућу визију Христа Старца данима.

У проскомидији се налази, међутим, и представа цара Давида пред пророком Натаном као илустрација покајања Давидовог због грешне љубави с Витсавејом.[61] Аутори који су се бавили иконографијом проскомидије дали су само уопштене судове о томе зашто је пророк и цар Давид у композицији приказан у овом простору уз сцене посвећене пророку Данилу. Ј. Радовановић је повезао два пророка, поред осталог, тиме што је цар Давид „такође много пророковао о царству Христовом и о његовом суду над народима" и што су обојица прорицали о доласку Месије,[62] а В. Ђурић је навео да је „и Давид пророковао о царству Божијем" и да је добар пример кајања због учињених грешака.[63]



Сл. 7. Покајање цара Давида, детаљ: глава пророка Натана, 1271–1272

Знатно је привлачнија идеја професора Радојчића, који је у сликању Покајања Давидовог видео истицање покорности цара духовном ауторитету, односно да је Покајање Давидово истакло поуку о духовној власти која је изнад земаљске.[64] Слабост те тезе, што је уочио и аутор, лежи у томе што је проскомидија као део олтарског про-

---

[49] *Ibid.*, 83–111, 132–169.

[50] *Ibid.*, 185–213.

[51] Тодић, *Патријарх Јоаникије — ктитор фресака у цркви Светих Апостола*, 85–101.

[52] Петковић, *Зидно сликарство на подручју Пећке патријаршије*, 118–122.

[53] Р. Зарић, *Фреске у средњем травеју цркве Светих Апостола у Пећи*, Саопштења 25 (1993) 55–70.

[54] S. Petković, *Zograf Georgije Mitrofanović u Pećkoj patrijaršiji 1619/1620*, Glasnik Muzeja Kosova i Metohije 9 (1965) 238–241.

[55] Ракић, *Радул, српски сликар XVII века*, 143–150. Приликом конзервације црквице Светог Николе у Пећкој патријаршији изгледа да су у делу сокла откривени остаци првобитних фресака.

[56] Ђурић, *Византијске фреске*, 86–87, 220; Радојчић, *op. cit.*, 164–168; J. Prolović, *Die Kirche des heiligen Andreas an der Treska*, Wien 1997, 38–40.

[57] *Старе српске биографије XV и XVII века*, прев. Л. Мирковић, Београд 1936, 60.

[58] С. Новаковић, *Законски споменици српских држава средњега века*, Београд 1912, 519, 691; Ђ. Мано-Зиси, *Неколико старих српских цркава*, Старинар 8–9 (1933) 233; Ј. Радовановић, *Тутићева црква Св. Николе у Призрену*, Гласник Српске православне цркве 43 (1962) 190–195; Ђурић, *op. cit.*, 61.

[59] М. Кашанин, Ђ. Бошковић, П. Мијовић, *Жича*, Београд 1969, 170.

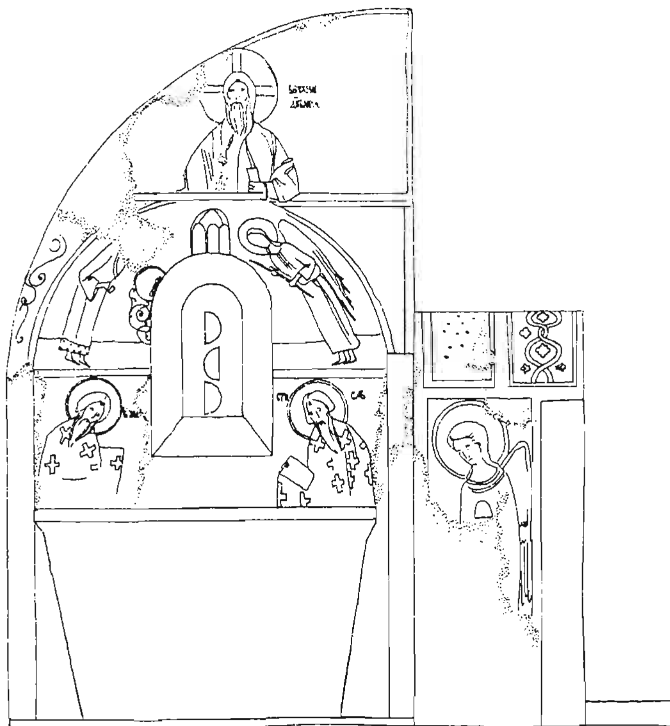
[60] Ђурић, *op. cit.*, 66.

[61] 2Сам 11, 1–27, 12, 1–15.

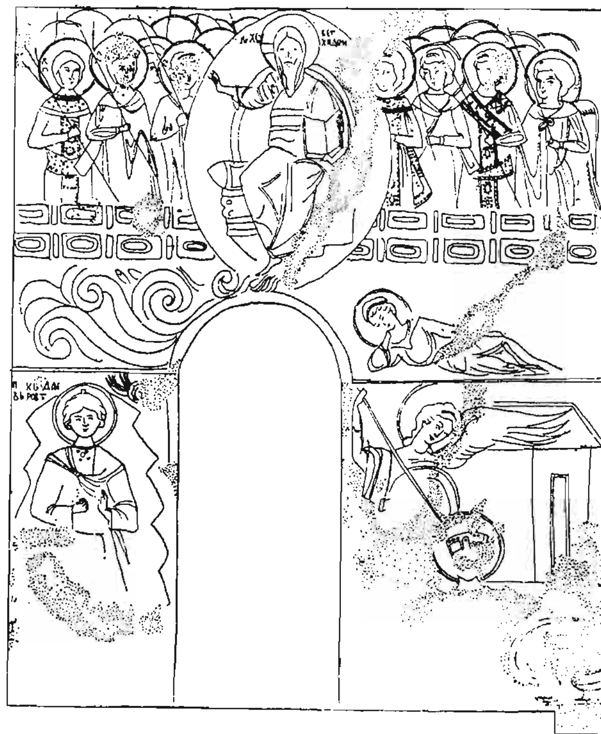
[62] Радовановић, *Иконографија фресака протезиса*, 59–60.

[63] Ђурић et al., *op. cit., 56.*

[64] Радојчић, *op. cit.*, 59–60.



Цртеж 1. Источни део проскомидије: српски светитељи Арсеније и Сава, анђели, Христос Старац даниме, анђео као ђакон, 1271–1272



Цртеж 2. Пророк Данило у јами с лавовима, Визија пророка Данила о Небеском царству, Покајање цара Давида, детаљ, 1271–1272

стора практично била недоступна лаицима, којима би таква илустрација била намењена.[65]

Претпоставка да је проскомидија пећке цркве Светих апостола живописана по налогу архиепископа Данила I и да је тај простор, омеђен зидовима, имао функцију параклиса даје могућност да се изведе неколико колико занимљивих толико и важних закључака.

Ако је архиепископ Данило I ктитор фресака у проскомидији пећких Светих апостола, а чини се да је то доказано, онда се може одредити да су оне настале 1271/1272. или, још вероватније, 1272. године, јер је овај архиепископ тада управљао Српском црквом. У исти мах настанак фресака у средишњем делу олтара могао би се померити у године око 1265, јер је архиепископа Арсенија можда тешка болест или смрт (1266) спречила да живописањем малог простора проскомидије заврши свој замашни подухват осликавања цркве Светих апостола.

Не треба, ипак, заборавити ни то да архиепископ Арсеније I није дао да се живопише ђаконикон Светих апостола, нити је то учинио неко после њега. Слично томе, могао је свесно да занемари исликавање проскомидије, као што је касније учињено с ђакониконом дечанске цркве. Архиепископ Данило I тако је по ступању на престо Архиепископије добио прилику да запостављени простор проскомидије Светих апостола украси фрескама и посвети свом имењаку пророку Данилу.

Датовањем фресака у проскомидији Светих апостола у 1271/1272. годину искључена је тврдња да је свети Арсеније Српски још за живота насликан са светим Савом Српским у служењу проскомидије, јер је 1271/ /1272. било прошло већ шест година откако је преминуо, а у међувремену је прихваћен као светитељ.[66] Приказивање живог српског архиепископа како саслужује у Поклоњењу Агнецу, то јест служи проскомидију, тумачено је као настојање Српске цркве да изједначи своје предводнике, не само проглашене светим после смрти већ и живе, са знаменитим архијерејима раних векова хришћанства.[67] Служење проскомидије светог Арсенија I Српског у бочном олтарском простору са северне стране у пећким Светим апостолима више не може бити доказ за то.

Преостало је да се тачније утврди време настанка сопоћанских фресака, за које се обично наводи да су настале око 1265. године. Према том датирању, произлазило би да је један од тројице српских архијереја — свети Сава II (1263–1271) — насликан за живота у сопоћанском Поклоњењу Агнецу.[68] Показало се да су и те фреске настале касније, између 1272. и 1276. године, како је убедљиво показао Б. Тодић.[69] Стога би се морала коначно напустити теза да су и живи архијереји приказивани у олтару међу некадашњим најугледнијим црквеним оцима источног хришћанства. Уосталом, било би доста необично да су српски архиепископи могли сами себе да посматрају на зидним сликама како служе са светим Василијем Великим и светим Јованом Златоустим.

---

[65] Упркос настојањима, нисам успео да убедљивије него претходници разрешим увођење сцене Покајања цара Давида у живопис проскомидије Светих апостола и њену повезаност с пророком Данилом.

[66] Архиепископ Данило и други, *op. cit.*, 263–264; Павловић, *op. cit.*, 71–72.

[67] Први је уочио присуство српских архијереја у олтару у сцени Поклоњење агнецу у Сопоћанима С. Мандић (*Три портрета у Сопоћанима*, Књижевне новине, 30. септембар 1954 = idem, *Древник*, Београд 1975, 29–34). То откриће прихватио је и детаљно разрадио В. Ђурић, залажући се, поред осталог, за тезу да су у олтару приказивани и живи српски архиепископи (v. Ђурић et al., *op. cit.*, 51–56; потпунија литература: *ibid.*, 340, н. 12). Потпору том мишљењу пружио је Ј. Радовановић у студији *Српски архиепископи у композицији Служење свете литургије у манастиру Сопоћанима*, Зборник за ликовне уметности 19 (1979) 93–102. За тезу да се у Поклоњењу Агнецу нису сликали живи српски архиепископи упорно се и оправдано залагао Р. Николић, *Када су живописане фреске у Сопоћанима*, Борба 64 (7. III 1965) 13. О расправи тим поводом v. Радовановић, *op. cit.*, 50–54.

[68] Ђурић, *Сопоћани*, 24–26, 103–104.

[69] Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, 369–378.

Најзад, ново датовање фресака у проскомидији пећких Светих апостола, као и препознавање светог Саве Јерусалимског у главној апсиди те цркве, а не светог Саве Српског,[70] омогућује да се сагледа поступност при увођењу српских светих архијереја међу прослављене црквене оце у олтару.

Најпре су насликана двојица првих српских архиепископа у апсиди проскомидије у средишту Пећке патријаршије — цркви Светих апостола. Била је то само кратка и прва фаза у амбициозном настојању да се млада независна Српска црква иконографском слободом и новином приближи угледу старих грчких патријаршија. Следећи корак био је да се први српски умрли архиепископи насликају и у главној олтарској апсиди и укључе на крај поворке прослављених архијереја који чинодејствују у Поклоњењу Агнецу.[71] То је учињено први пут, колико се може закључити по очуваном живопису, насталом између 1272. и 1276, у цркви манастира Сопоћана из седамдесетих година XIII века, задужбини краља Уроша I.[72]

[70] С. Петковић, *Предсшава свешог Саве Јерусалимског у олшару ӣећке цркве Свеших Айосшола*, Саопштења 29 (1997) 55–63.

[71] Карактеристично је да се после увођења српских светитеља међу најугледније архијереје Православне цркве, уз један изузетак, у проскомидији више не приказују српски архијереји при припремању часних дарова. Једино су још у Дечанима (око 1345), у апсиди северног параклиса посвећеног светом Димитрију, насликани свети Сава Српски и свети Арсеније Српски како чинодејствују у освећењу часних дарова (В. Петковић, Ђ. Бошковић, *Дечани* II, Београд 1941, 22). Претпоставља се да је иста представа постојала и у проскомидији манастира Мораче (Петковић, *Морача*, 71–72, 133, н. 310).

[72] Неке од овде изнетих теза биле су сажето саопштене у расправи: idem, *Предсшаве свешог Саве Јерусалимског*, 58–59.

Archbishop Danilo I — the Donor of the Frescoes in the *Prothesis* of the Church of the Holy Apostles in Peć

Sreten Petković

The frescoes in the *prothesis* of the Church of the Holy Apostles in the Patriarchate of Peć in Kosovo, date from around 1260. They are in poor condition and little has been written about them. Only the portraits of the Serbian hierarchs and saints in the apsis, Sava and Arsenije, have drawn attention, chiefly because the image of the second Serbian archbishop — Arsenije — is believed to have been painted during his lifetime. The scenes of the prophet Daniel and the composition *The Penitence of King David*, are considered to have been painted for their symbolic meaning, primarily regarding to the Holy Communion.

Among the compositions, one can see that besides *The David rebuked by Nathan*, all of them are linked with the life and visions of the prophet Daniel [*Daniel in the Lions' Den*, *The Prophet's Vision of the Kingdom of Heaven* (Daniel 7, 1–28), *The Archangel Gabriel Foretells Future Events to the Prophet Daniel* (Daniel 8, 3; 8, 16–27) and, perhaps, *The Three Youths in the Fiery Furnace*].

The small, painted area in the interior (2 × 3.70 meters), mostly with scenes devoted to the prophet Daniel, clearly indicates that the *prothesis* was dedicated to this Old Testament character. In Byzantine churches, the lateral sections of the altar area, the *prothesis* and the *diakonikon* — like the *parecclesion* — were dedicated to the Mother of God and the saints, in most cases, St. Nikolas and St. John the Forerunner. The choice of the prophet Daniel, as the patron of the Peć *prothesis* was quite unusual. This was obviously done according to the wishes of the Serbian archbishop, Danilo, who thereby wished to pay tribute to his Old Testament namesake. There are several instances in medieval times when Serbian donors dedicated churches to the saints, who were their namesakes.

The donorship of archbishop Danilo I also determines the date when the frescoes in the *prothesis* came into being. As he administered the Serbian church for a brief period of less than two years — 1271–1272, the frescoes in the *prothesis* originated from that time. The dating of the other frescoes in the sanctuary and the naos could be shifted to the period between 1260 and 1265, because the *prothesis* was not decorated, probably due to the illness and death of archbishop Arsenije I (1266).

The new dating of the *prothesis* in the Church of the Holy Apostles in Peć is also important because its refutes the thesis that living Serbian archbishops were painted alongside of the old Church Fathers in the scene of *The Officiating Holy Bishops.* Namely, the dating of the frescoes in the Peć *prothesis* in 1271–1272, excludes the likelihood of archbishop Arsenije having seen himself preparing the Holy Eucharist in the small apsis of the *prothesis* of the prophet Daniel, because he died in 1266.

Since B. Todić established that the frescoes from the central section of the sanctuary and in the naos of Sopoćani originated between 1272 and 1276, one must exclude the possibility that archbishop Sava II (died in 1271) was painted in the scene of *The Officiating Holy Bishops* during his lifetime. It would therefore emerge that the Serbian archbishops in the *prothesis* in Peć and the sanctuary in Sopoćani, and in medieval Serbian churches in general, were not painted beside the most revered Fathers of the Orthodox Christian Church, during their lifetimes.

Studies in Late *Dugento* and Early *Trecento* Painting Who is Duccio?

Part I

Joseph Polzer

UDC 75.071.1 Duccio:75.033/.034(450)

This study focuses on the meaning of Duccio's certain early masterpiece begun in 1285, his Rucellai Madonna: its iconography, style, spatial structure and ornament, to serve as the basis of a more extended examination of his artistic career and sphere of influence, to be examined in a later publication. It also comments on its relationship to two works of art not far removed in time, the tiny Madonna of the Three Franciscans in the Siena Pinacoteca, and especially the round stained glass window from Siena Cathedral that has been attributed to both Duccio and Cimabue.

Any student of the origin of the Italian Renaissance is familiar with Duccio's *Rucellai Madonna* (Fig. 1) and the Siena Cathedral Altarpiece (Fig. 2). Separated by about a quarter of a century, both happen to be masterpieces. One is the most monumental painting of the Virgin and Child enthroned produced at the time in Tuscany, the other by far the most monumental altarpiece. Any understanding of the master's artistic origin, identity and evolution must proceed from them, and the few extant documents bearing on his life and work.

The Documents[1]

Few documents mentioning Duccio's artistic activity have survived. In 1278 he painted coffers for the commune of Siena, and from 1279 to 1295 he repeatedly illustrated the account books of the *camerlengo* and the four *provveditori*. Fortunately, his two extant masterpieces are well documented. In a contract dated April 12, 1285, the Confraternity of the Virgin Mary of the church of Santa Maria Novella, Florence, comissioned Duccio to paint the *Rucellai Madonna*.[2] The Siena Cathedral altarpiece is the only work bearing his name. A number of documents reaching from its commission on October 1308 to its completion in June 1311 cover its production. One even mentions the payment of musicians who accompanied its festive transfer from Duccio's *bottega* to the high altar of the cathedral, and an early chronicler also refers to this event. Unfortunately, another work by Duccio, a *Maestà* with predella painted in 1302 for the chapel of the nine supreme councilors of Siena is lost. He was dead by October 16, 1319, when his children officially repudiated his inheritance, meaning that there was none. All this is well known. No document refers to him as a mural painter.

Sienese Art at the Time of Duccio's Early Artistic Formation

Duccio's birth date is not known, nor when and under whom he received his artistic training. This is unfortunate. It can be assumed that he would have learned his trade sometime in the sixties or early seventies of the *Dugento*. By the end of that period he was an independent master. The young Duccio would surely have seen Nicola at work on his Siena Cathedral pulpit. He would also have witnessed Coppo di Marcovaldo painting his Servite *Madonna del Bordone* in 1261 (Fig. 3),[3]



Fig. 1. Duccio, Rucellai Madonna, Uffizi Gallery, Florence (Photo Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino)

[1] The extant documents regarding Duccio's life and artistic activity are conveniently given, also in English translation, in: J. White, *Duccio, Tuscan Art and the Medieval Workshop*, London 1979, 184–200.

[2] Vincenzo Fineschi first referred to the document in his *Memorie istoriche che possono servire alle vite degli uomini illustri del convento di S. Maria Novella di Firenze* I, Florence 1790, xli–xlii, 118.

[3] For the date, revealed in modern restoration, v. C. Brandi, *Il restauro della Madonna di Coppo di Marcovaldo nella chiesa dei Servi di*



Fig. 2. Duccio, Madonna and Child Enthroned with Saints and Angels, Siena Cathedral Altarpiece (Photo Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

and Guido da Siena his San Domenico *Madonna*, he may have known the master of the *San Bernardino Madonna* presently in the Siena Pinacoteca, as well as the master of the *Madonna del Voto* painted for the cathedral sometime around the later sixties or early seventies.[4] Although collectively roughly defining the artistic milieu of his apprentice years, none of these works connect sufficiently closely with Duccio's earliest *œuvre* to identify the master under whom he learned his trade. This applies as well to the Pisan Master of San Martino whose elaborate wooden throne in the *Madonna* in the Pisa museum has often been compared with Duccio's in the *Rucellai Madonna*. It simply differs excessively in the detail for assuming a closer connection. Nor is it dated. The identity of Duccio's master remains a mystery.

By the time Duccio painted the *Rucellai Madonna* not only was he fully formed as a painter, but sufficiently known for receiving a Florentine commission. At the time he would have been certainly aware of the work of Cimabue, then the leading painter active in central Italy. Precisely when, and under what circumstances, he would have become aware of Cimabue's work is unknown. The chronology of the latter is still debated.[5] Cimabue's only extant work that is precisely dated: the mosaic of Saint John the Baptist in the apse of Pisa Cathedral, which he made in 1302, belongs close to the time of his death.[6] This complicates matters.

Prior to dealing directly with Duccio's *œuvre* it behooves to consider the seeming quantitative difference in the survival rate of Sienese paintings from the later *Dugento* compared to the early *Trecento*. From the former period comparatively little remains. Much more has survived from the latter, enough to confirm that Duccio continued to influence painters long after his death in 1318, including Ugolino, Segna, the Master of Città di Castello and especially many minor masters. Although his influence was centered in and around Siena, it did extend over central Italy, even penetrating "Giotto's" Florence where Ugolino, Duccio's closest follower, contributed the main altarpieces for the high altars of both principal churches of the mendicant orders: Santa Maria Novella and Santa Croce. At the time the great works of Giotto, Simone Martini and the Lorenzetti Brothers already dominated the artistic scene, the Ducciesque masters, collectively considered, representing a conservative artistic tendency.

Why then the comparative few Sienese paintings surviving from the later *Dugento*? Is this simply due to history's whim? Or did selective historic obliteration play a role? Some outstanding then venerated still extant paintings, such as Coppo's *Madonna del Bordone* and Guido da Siena's San Domenico *Madonna* were selectively repainted some thirty to fourty years after their creation, the restoration limited to the faces and hands of the Christ Child and the Virgin, including her veil, plausibly informing on a drastic change in popular judgment tied to rapid artistic progress. Within a few decades of their production these works would have appeared outdated, their cult value protecting them from oblivion, surely suffered by many lesser works. Simone Martini's selective repainting of his Palazzo Pubblico *Maestà* in 1321, but six years after its original production, covering the faces and hands of the Virgin, the Christ Child and some saints, may have involved similar reasons.

Here the documents fill some *lacunae*. They identify painters receiving important public commissions in the later *Dugento* whose art has not survived. A master Mino was paid

Siena, Bolletino d'Arte 35 (1950) 160–70; also in: Burlington Magazine 91 (1949) 187.

[4] It has been proposed recently that the *Madonna del Voto* in Siena Cathedral replaced the *Madonna dagli Occhi Grossi* on the high altar some time after the Sienese victory at Montaperti (v. B. John, H. Manzke, J. Pendorf, *Claritas. Das Hauptaltarbild im Dom zu Siena nach 1260. Die Rekonstruktion*, Altenburg 2001). However, Monika Butzek has proposed, differently, that the *Madonna dagli Occhi Grossi* continued to serve the high altar of Siena Cathedral until displaced by Duccio's altarpiece, while the *Madonna del Voto* was intended for a different altar in Siena Cathedral dedicated to Saint Boniface [M. Butzek, *Per la storia delle due 'Madonne delle Grazie' nel Duomo di Siena*, Prospettiva 103/104 (2001) 97–110].

[5] For the few extant documents regarding his life and work, and the various views regarding the chronology of Cimabue's œuvre, v., conveniently, G. Ragionieri, in: L. Bellosi, *Cimabue*, New York 1998, 273ff.

[6] The accounts of the *Opera del Duomo* at Pisa list payments to Cimabue for work on the mosaic of Christ Enthroned flanked by the Virgin and Saint John the Evangelist in the cathedral apse in the period reaching from September 2, 1301 to February 19, 1302. The entry dated February 19 states that he was paid ten lire *de figura Sancti Johannis, quam fecit justa Magiestatem* (MS Pisa, *Archivio di Stato, Opera del Duomo*, 79, fol. 129r).



Fig. 3. Coppo di Marcovaldo, Madonna del Bordone, Chiesa dei Servi, Siena (Photo Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

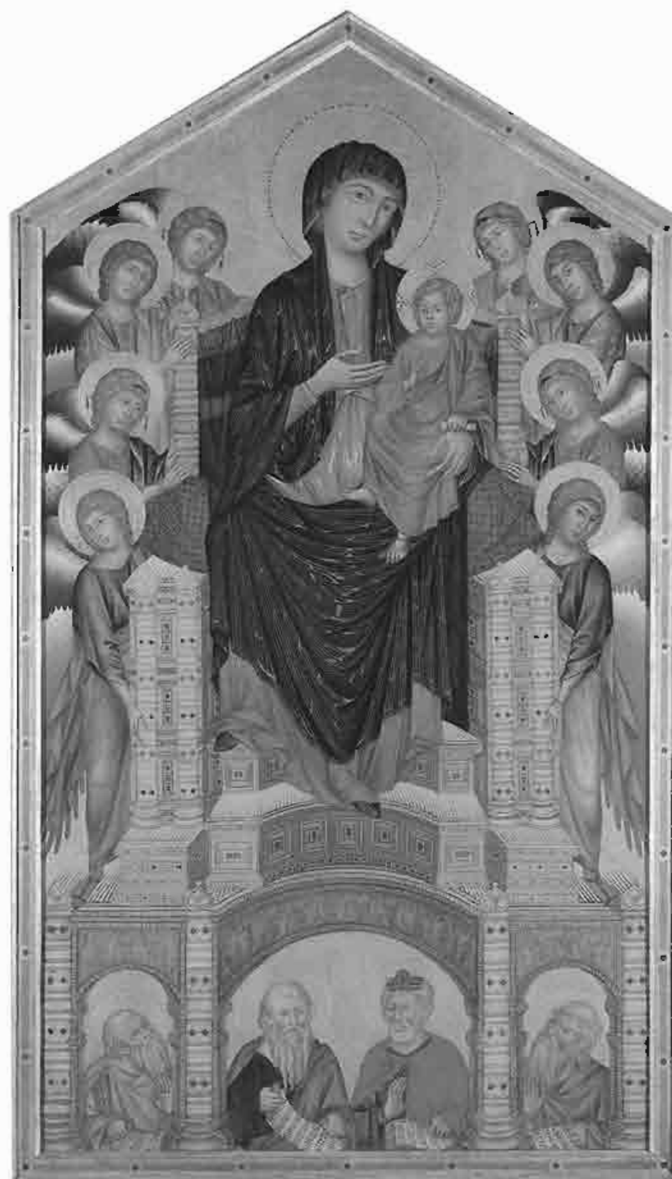


Fig. 4. Cimabue, Santa Trinità Madonna, Uffizi Gallery, Florence (Photo Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino)

nineteen lire for painting a Madonna and saints in the Palazzo Communale in January 1289.[7] Another, named Jacobus, received five lire eight soldi and nine denari in 1294 for work in the same public palace.[8] And a third master named Guidonus received fourty-one lire and ten soldi, a considerable amount, between August 8 and November 15, 1295, for contributing a *Maestà* and the apostles Peter and Paul, again in a Palazzo Communale.[9] Further, a Bindo Dietisalvi received six lire on December 28, 1296, for a Saint Christopher he painted in the *curia dominorum novem*.[10] All these works are lost. Considering the prestigious nature of Guidonus and Mino's commissions, they must have been masters of some renown. And perhaps there were other outstanding masters then active of whom we have no direct artistic record.

Could these unknown masters have influenced Duccio's early career? Throughout this period the Sienese consistently chose the best artists available for their principal church and state commissions. Nicola made the pulpit for the cathedral; Giovanni, his son, served for years as its architect and leading sculptor; the Florentine Coppo, retained by the Sienese following their victory at Montaperti, painted his *Madonna del Bordone* for their Carmelitan church; Duccio contributed the altarpiece for the high altar of the cathedral; and Simone Martini and Ambrogio Lorenzetti decorated the principal rooms of the Palazzo Pubblico; etc. Considering their significant commissions, were Mino and Guidonus of the same calibre? And what was their relationship to Duccio?

Not only did the Sienese import outstanding foreign artists, by the later *Dugento* Siena started to export its own. Duccio painted the *Rucellai Madonna* for a Florentine confraternity. The Sienese goldsmith Guccio di Mannaia signed a silver chalice made for Pope Nicholas IV, now in the treasury of the church of San Francesco at Assisi. Around the turn of the century Memmo di Filippuccio, considered the master of certain murals in the tower of the Palazzo Comunale and the Collegiata of San Gimignano, was for many years the city's leading painter.[11] Memmo's extended

[7] Ubaldo Morandi lists payments to artists for work done in Siena's Palazzo Pubblico in chronological order in G. Borghini, C. Brandi, M. Cordaro et al., *Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*, Siena–Milan 1983, 41ff. For the payment to Master Mino v. 416, n. 45.

[8] *Ibid.*, n. 57.

[9] *Ibid.*, 417, ns. 62–64.

[10] *Ibid.*, n. 78.

[11] Concerning the *œuvre* of Memmo di Filippuccio v. G. Previtali, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, Paragone 155 (1962) 4–11; idem, *Miniature di Memmo di Filippuccio*, Paragone 169 (1964) 3–11; idem, *Giotto e la*



Fig. 5. Giotto, Ognissanti Madonna, Uffizi Gallery, Florence (Photo Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino)

documented activity at San Gimignano would indicate that the artistic situation in contemporary Siena was then highly competitive, leading him to seek his fortune elsewhere.[12]

This study consists of two parts. The first will be devoted to the *Rucellai Madonna*, its style and meaning. The second part will deal with some stylistic differences and resemblances of the Siena Cathedral Altarpiece with the former. It will also deal with some specific issues regarding the attribution to Duccio of certain paintings that have been assigned to him or his ambient, especially the exceptional round stained glass window in the cathedral that has been recently restored. Wherever applicable and available, ornamental conventions, often disregarded, will be taken into consideration.

Part 1. The Rucellai Madonna (Fig. 1)

Giorgio Vasari, beginning his *Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects* with a biography of Cimabue, refers to a *Madonna* that Vasari believed he painted for the Church of S. Maria Novella in Florence:

> *Fece poi per la chiesa di Santa Maria Novella la tavola di Nostra Donna, che è posta in alto fra la cappella de'Rucellai e quella de'Bardi da Vernio; la qual opera fu di maggior grandezza, che figura che fusse stata fatta insin a questo tempo; ed alcuni angeli che le sono intorno, mostrano, ancor ch'egli avesse la maniera greca, che s'andó accostando in parte al lineamento e modo della moderna.*[13]



Fig. 6. Kahn Madonna, National Gallery of Art, Washington (Photo National Gallery of Art)

> (He then made for the church of S. Maria Novella the panel painting of Our Lady, which is set high between the Chapel of the Rucellai and that of the Bardi da Vernio; which work was of greater size than any figure that had been made up to that time; and certain angels that are round it show, although he still had the Greek manner, that he was approaching in part the direction and fashion of the modern [style]).

sua bottega, Milan 1967, 36; E. Carli, E. Cecchini, *San Gimignano*, Milan 1962, 73; E. Carli, *I Memmi a San Gimignano*, Paragone 159 (1963) 27–44; M. G. Ciardi Dupre dal Poggetto, *L'homo astrologicus e altre miniature di Memmo di Fillippuccio*, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Ugo Procacci* I, Milan 1977, 111–119; C. de Benedictis, *Miniature senesi del primo Trecento*, Prospettiva 14 (1978) 58–65; idem, *Memmo di Filippuccio tra Assisi e Siena*, in: *Roma anno 1300. Atti della IV Settimana di studi di storia dell'arte medievale dell'Università di Roma "La Sapienza"* (19–24 maggio 1980), Rome 1983, 211–220; M. Boskovits, *Il gotico senese rivisitato*, Arte Cristiana 71 (1983) 261, 271; A. Bagnoli et al., *Simone Martini e "chompagni". Siena, Pinacoteca Nazionale, 27 marzo — 31 ottobre, 1985*, Florenze 1985, 34ff; J. Polzer, *Pietro Lorenzetti's Artistic Origin and his Place in Trecento Sienese Painting*, Jahrbuch der Berliner Museen 35 (1993) 84ff.

[12] Regarding Memmo di Filippuccio's presence in S. Gimignano v. W. in Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler* XXIV, Leipzig 1930, 377; also Previtali, *Il possibile Memmo di Filippuccio*, 10f, n. 5.

[13] V. n. 3. supra.



Fig. 7. Madonna and Child enthroned, San Domenico, Orvieto (Photo Istituto Centrale di Restauro, Rome)



Fig. 8. Cimabue, Madonna and Child Enthroned, Louvre, Paris (Photo Réunion des Musées nationaux)

The painting in question is no other than the *Rucellai Madonna* in the Uffizi Gallery, resplendent in its recently cleaned state. Now universally accepted as Duccio's early masterpiece, it is securely dated 1285, when the Dominican confraternity of the *Laudesi* of the Virgin Mary commissioned Duccio to paint it.[14] Although Vasari erred in his attribution, his basic judgment, briefly stated, that the painting is partially conservative, substantially tied to the so-called Byzantine manner, but also modern, corresponds in essence to our present view. However, exploring and identifying the various influences and sources which shaped the painting is hardly a simple matter. This involves separating those elements reverting ultimately to Byzantium from others derived from the local Italian medieval past, and, last but not least, from those derived from northern Gothic art.

Before it was moved to the Uffizi Gallery, the painting was located in the northern transept of the Dominican church of S. Maria Novella, precisely where Vasari had seen it.[15] All this, and especially its exceptional quality and style, resembling in many ways his signed Siena Cathedral Altarpiece, account for the unanimous agreement of contemporary scholars that the *Rucellai Madonna* is the "panel ... with the image of the Blessed Virgin Mary and her Omnipotent Son..." that the *Laudesi* ordered from Duccio.[16]

The contract commissioned Duccio to produce a large painting on wood of the Madonna for the lay society devoted to the cult of the Virgin: the *società delle laudi*, based in the Dominican church of Santa Maria Novella in Florence.[17] The painting's name derives from its location close to the Rucellai Chapel in that church whence it was moved to the Uffizi Gallery in 1940. Saint Peter Martyr, the founder of the confraternity commissioning the painting,[18] appears in a roundel in the lower border. It has also been noted that the design of the throne cloth resembles the later *Dugento* mural decoration of the society's chapel located at the south side of the right transept, where it was thought that the painting was originally hung.[19] However, recently Irene Hueck has proposed that it was placed precisely where Vasari saw the mural over two-and-a-half centuries later — "high between the chapel of the Rucellai and the one of the Bardi da Vernio"[20] — on the wall separating the two chapels at the end of the right transept. The painting's attributions and its early vicissitudes have been traced in detail and need not be repeated here. The painting also happens to be the largest known Proto-Renaissance Tuscan *Madonna* available, measuring 4.50 by 2.92 meters, representing the apex of a trend in late

---

[14] The commission document is available in: White, *op. cit.*, 185–187.

[15] V. I. Hueck, *La tavola di Duccio e la Compagnia delle Laudi di Santa Maria Novella*, in: *La Maestà di Duccio restaurata*, Florence 1990 (Gli Uffizi. Studi e ricerche 6), 33–46.

[16] White, *op. cit.*, 185–187.

[17] V. n. 2 supra.

[18] For differences regarding the identifications of the saints represented in the lower border roundels v. J. H. Stubblebine, *Duccio di Buoninsegna and his School* I. *Text*, Princeton 1979, 22; Hueck, *op. cit.*, 37ff.

[19] Stubblebine, *op. cit.*, I, 25.

[20] Hueck, *op. cit.*, 33–46.



Fig. 9. Bigallo Master, Madonna and Child Enthroned, Acton Collection, Florence (Photo Soprintendenza B.A.S. di Firenze e Pistoia)



Fig. 10. Madonna Glykophilousa with Saints, Saint Catherine's Monastery, Mount Sinai, a detail: Madonna Enthroned with Child (Photo courtesy of the Michigan–-Princeton–Alexandria Expedition to Mount Sinai)

medieval Italian painting of representing the Madonna and Child enthroned in ever increasing monumental size.[21]

Contemporary scholarship has thoroughly examined the *Rucellai Madonna's* carpentry and cost. It seems that the 150 lire in small florins specified in the original contract of 1285 were reasonable compensation for a panel painting of its particular large size and careful execution.[22]

Obviously, like any outstanding work of art, a genial product like the *Rucellai Madonna* did not emerge in one inspired moment. Its formation consisted of a series of specific decisions. Considering the substantial cost of this huge painting, its creation would have included extended consultation with the patronage: representatives of the confraternity of the *Laudesi di Santa Maria*. The primary subject matter was given: the hierarchic Virgin and Christ Child. In her central location the huge Virgin is virtually equidistant from the image's four sides. For what this may be worth, this scheme differs fundamentally from the Virgin's placement in another near contemporary monumental Virgin enthroned: Cimabue's *Santa Trinità Madonna* (Fig. 4), where she occupies the upper portion of a massive throne structure.[23] On the other hand, Giotto's Virgin in the later *Ognissanti Madonna* (Fig. 5), although differing in many other ways, agrees with Duccio's in her hierarchic central location. Here basic medieval — or be it universal — compositional concept still applies: that which is most important is centered and made largest!

The pose of Duccio's Virgin follows essentially that of the Byzantine *Hodegetria*. She looks at the beholder, introducing him to the Christ Child with her right hand. She tilts her head toward the Child so that, as is often the case on Byzantine icons and late medieval Italian paintings, the verti-

[21] In its present state the *Rucellai Madonna*, measuring 450 by 292 cm, is the largest of all Tuscan *Madonnas* painted on wooden panel in the *Dugento* and the *Trecento*. In a recent study Paolo Aminti and Ornella Casazza examined the size of Cimabue's *Santa Trinità Madonna* [*Le 'vere' dimensioni della Maestà di Cimabue*, Critica d'arte 58/3 (1995) 25–44]. It now measures 424 cm by 244 cm. However, the present frame is not original. The authors concluded that in its original frame it would have measured 458 by 275 cm. However, Vasari, who was aware of both paintings, clearly stated in his *Lives of the artists* that the *Rucellai Madonna* was the largest he knew: *… la quale opera fu di maggior grandezza che figura che fusse stata fata insin a quel tempo* (G. Vasari, *Le Vite de'più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568* I. *Testo*, ed. R. Bettarini, P. Barocchi, Florence 1966, 40). Of all extant late medieval Italian *Madonnas*, the one in the sanctuary of the Virgin at Montevergine, measuring 460 cm by 238 cm, is the tallest (for the latter v. n. 61).

[22] V. White, *op. cit.*, 32ff.

[23] V. J. Polzer, *Concerning the Chronology of Cimabue's Œuvre and the Origin of Pictorial Depth in Italian Painting of the Later Middle Ages*, Zograf 29 (2002–2003) 143–160.

cal axis crosses her closer eye: in this instance precisely the eye's inside corner. However, different from the typical Byzantine *Hodegetria* who gestures toward the Child with her right hand without touching him, now this hand connects gently with the Child's right leg, thus partly offering physical support. This particular arrangement appears widely in Italian and Byzantinizing *Madonnas* of the period. It is found in Cimabue's earlier *Louvre Madonna*; Giotto's later *Ognissanti Madonna*; the *Kahn* (Fig. 6) and *Mellon Madonnas* in Washington. It also appears in the mosaic of the Madonna located above the sarcophagus of Cardinal Consalvo Rodriguez, who died in 1299, in Santa Maria Maggiore in Rome.[24] For what this may be worth, in Cimabue's *Santa Trinità Madonna* the Virgin still refers to the Child with her right hand without touching him.

The pose of Duccio's teaching or blessing Christ Child, seated sideward on the Virgin's lap as he looks sharply to the viewer's left side, ultimately derived from Byzantium,[25] often appears in Sienese painting of the seventh and eighth decades of the *Dugento*, as in the *San Bernardino Madonna* of 1262 and Guido da Siena's Polyptych 7, both in the Siena Pinacoteca, etc.

Significantly, the Rucellai Christ Child no longer holds the scroll or book, representing the Divine Word, as he had traditionally done before. Instead, he now simply grasps the edge of the mantle covering his lower body. Accordingly, the symbolic aspect of his presence is reduced. And his delicate tailored dress clings suggestively to his body, this constituting an initial step in the gradual revelation of his nudity, a process in which Duccio participated.

Christ's childlike pose and attire conform to neither Italian nor Byzantine traditions according to which he usually was, and often continued to be, presented as an adult teacher addressing the beholder. Here Duccio also probably drew on contemporary northern Gothic art that by the later thirteenth century had already widely explored the Virgin's affective relationship to her caring son.

The Rucellai Virgin's throne is by far the most intricately shaped wooden throne appearing in late medieval Italian painting. Set in oblique position, the throne is still presented in medieval reverse perspective.

Three superposed kneeling angels hold onto the throne with both hands at both sides. The convention of placing angels at the sides of the Virgin's throne reverts to early Christianity and Byzantium.[26] Usually they were the two archangels Gabriel and Michael, together representing the beginning and end of Christian time. Before the advent of Cimabue and Duccio the two appear, reduced in size, above the throne in Coppo's *Madonna del Bordone* (Fig. 3), and they are placed partially behind it in the near contemporary *Madonna Enthroned* close to Coppo in Orvieto (Fig. 7). The multiplication of angels flanking the Virgin's throne from two to six already appears in Cimabue's *Louvre Madonna* (Fig. 8), where, however the angels stand, one partly overlapping the other. In his *Santa Trinità Madonna* Cimabue will increase the number of angels flanking the throne, who also stand, to eight. Differently, Duccio's angels, fully superposed, kneel.

It behooves that one consider the placement of Duccio's angels in some detail. His two lowest angels rest their knees and feet on two narrow steps, or platforms, connected to the base line. Differently, all the higher placed angels are applied directly on the gold background. Their spatial roles are ambivalent. Carefully modeled in the round, their kneeling positions, particularly of their feet, would



Fig. 11. Coronation of the Virgin. Detail of Stained Glass Window, Siena Cathedral
(Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

agree with the presence of a supporting ground, replaced, however, by the gold surface on which they float. These superposed angels are tightly fitted within the limited space available between the throne and the side borders, their wings reaching beyond. Together with the throne they form a lateral screen set close to the picture plane.

Essentially the composition of the angels is bilaterally symmetrical. This arrangement is not new since it is found earlier in Cimabue's Louvre and Uffizi *Madonnas*. However,

[24] Stubblebine observed the same motif in the early thirteenth-century statue of Saint Anne holding the infant Virgin in the northern porch of Chartres Cathedral (Stubblebine, *op. cit.*, I, 26).

[25] Many medieval images of Byzantine *Madonnas* present the Christ Child facing the beholderr. However, the sharply sideward looking Child also often appears. See, for example, the ivory relief of the Madonna in the Catharijneconvent in Utrecht, and a number of Byzantinizing icons painted in Italy, including the *Madonna di Sotto gli Organi* in Pisa Cathedral; *the Madonna della Madia* in the Cathedral of Monopoli, and the icon in the Museo Diocesiano, Palermo [reproduced in: *Mother of God. Representations of the Virgin in Byzantine Art*, ed. M. Vassilaki, Milan, 2000, 395, pl. 57, 427, figs. 216, 217, and 428, fig. 218 (henceforth *Mother of God*)]. See also the *Kahn Madonna* in the National Gallery, Washington, whose geographic origin and chronology is much discussed Jaroslav Folda (v. J. Folda, *Icon to Altarpiece in the Frankish East: Images of the Virgin and Child Enthroned*, in: *Italian Panel Painting of the Duecento and Trecento. The National Gallery of Art*, ed. V. M. Schmidt, Washington 2002, 127ff) continues to consider the *Kahn Madonna*, which he dates into the 1260's, an example of crusader art. On the other hand, on the basis of its closer internal examination, including that of the *Mellon Madonna*, also in the National Gallery, Washington, I would favour placing their production in central Italy in the later *Dugento* [v. J. Polzer, *Some Byzantine and Byzantinizing Madonnas painted during the later Middle Ages. The Kahn and Mellon Madonnas*, Arte Cristiana 86/792 (1999) 167–182; also, idem, *The 'Byzantine' Kahn and Mellon Madonnas: Concerning their Chronology, Place of Origin, and Method of Analysis*, Arte Cristiana 90/813 (2002) 401–410].

[26] They are named in a sixth century apse mosaic in a church at Kiti, in Cyprus, and on an Egyptian embroidery of about the same period in the Cleveland museum of art (reproduced in: *Mother of God*, 95, fig. 49, and 224, fig. 170).



Fig. 12. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Lower Left Area (Photo Polzer)

given the oblique position of Duccio's throne, this symmetry could not be wholly sustained.[27] Accordingly, Duccio's central angel at the (viewer's) right side holds the throne's front post with both hands, while his counterpart at the left side holds the rear left post with one hand while extending the other toward the front of the throne. Further, the right hands of the upper and lower angels at the left side take hold of the throne's rear post, while the respective angels at the right side hold onto nearer posts. And the feet of the lower left angel are set on the platform that extends in front of the throne, while his nearer hand holds onto the throne's rear post. Spatial irregularity is also evident in the placement of the angels' haloes. Those of Duccio's two lowest angels, who kneel before the throne, extend behind the latter, whereas all the other angels' haloes reach in front. Collectively considered, these inconsistencies reveal a certain deliberate disrespect, or denial, regarding coherent spatial statement.



Fig. 13. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Lower Cloak and Dress of the Virgin (Photo Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino)

Duccio's concern for bilateral symmetry, to the extent that it could be achieved, also works vertically. Barely visible, the thin fingers belonging to the unseen rear hand of the upper left angel are wrapped around the throne's rear side post, while the fingers of the lower left angel's rear hand are cupped around the upward curved bottom edge of the throne's left side. Accordingly, they support the throne. Interestingly, the lower angel's right arm should be visible, which it is not. Turning to Duccio's respective angels at the right side, their rear hands are not seen. However, it can be assumed from the positions of their rear arms, which are only partly visible, that they supported the throne in the same manner.

Duccio's elaborate carpentry throne is set on a platform, or step, so narrow that one doubts whether it can accommodate the hierarchic Virgin's huge body. This platform extends above and beyond an even narrower platform, or step, whose front face connects with the image's base line,

[27] V. also Polzer, *The 'Byzantine' Kahn and Mellon Madonnas*, 408ff.



Fig. 14. Saint Melodia, Northern Portal, Chartres Cathedral (Photo Caisse Nationale des Monuments et des Sites)



Fig. 15. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Virgin and Child (Photo Soprintendenza Speciale per il Polo Museale Fiorentino)

that is, the picture plane. It behooves to consider where in the evolving artistic concern with pictorial space these narrow steps, or platforms, belong.

Here some background information is deemed necessary. In essence, within about half a century Italian paintings of the Virgin and Christ Child enthroned moved from being entirely flat to offering concrete foreground depth — even reaching into a spatially coherent middle ground. Let it suffice to compare the Bigallo Master's *Madonna* in the Acton Collection in Florence (Fig. 9), painted around the middle of the *Dugento*, with Giotto's *Ognissanti Madonna* (Fig. 5), which is usually dated around 1310. The former is essentially flat. The Virgin's throne and figures are virtually pleated into the picture plane. Differently, Giotto carefully constructs a coherently receding foreground reaching into middle distance, consisting of steps rising from the base line toward the throne platform, including the figures they support. Only at some uncertain distance beside and beyond the throne, comprising the figures set in back of the latter, does spatial recession dissipate and cease, replaced with a flat gold background. The painters working on the mural cycle of the life of Saint Francis at Assisi before 1300 shared Giotto's grasp of coherent spatial recession. It was revolutionary in its time! One must be aware, however, that here, as in other leading paintings of the early *Trecento*, spatial recession remains limited to but the fore and middle ground. Further distance penetration is not yet the painter's concern. The beginning interest in the latter begins some decades later in works such as Ambrogio Lorenzetti's *Peace and War* murals in the Palazzo Pubblico of Siena and Taddeo Gaddi's late mural of God's pact with Satan in the Campo Santo in Pisa.

Further, one must realize that differences apply within the arbitrary spatial solutions used by medieval Italian and Byzantine painters. The Bigallo Master's *Acton Madonna* (Fig. 9) is fundamentally flat. It differs in this respect from many Byzantine *Madonnas* enthroned that do use spatial components, however reduced and arbitrary these might be. One of them, still found, as indicated, in the *Rucellai Madonna*, is reverse perspective, where the orthogonals, rather than converging, separate in distance, contrary to real experience. It is a convention widely used in medieval times in the rendering of thrones, chairs and tables, and also the platforms supporting them. Implicit in this convention is the assumption that only the part of the object closest to the beholder really matters. The application of reverse perspective reverts to the art of Early Christianity and Byzantium.[28] However reduced, its spatial aspect extends by association to the figures and objects connected to them, as evident in a *Madonna* icon at Mount Sinai (Fig. 10), where her throne rests on two platforms, one set on top of the other.

Of all later *Dugento* painters active in Italy it was Cimabue who drew most on this Byzantine tradition, as evident in his murals of the Evangelists on the crossing vault of the upper church of San Francesco at Assisi. There he elaborated on the Byzantine formula by superposing such platforms, each supporting a separate object or figure. Closely

[28] See, for example, the table in the mosaic of Abraham feeding the three angels in the church of S. Maria Maggiore, Rome.



Fig. 16. Duccio, Madonna of the Three Franciscans, Pinacoteca Nazionale, Siena (Photo Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

related to this convention, in a number of his *Madonnas*, including the ones in the Louvre and Bologna, he introduced "solid" ground bars, set arbitrarily on the gold ground, supporting the feet of the Virgin's throne.[29]

Significantly, in scenes involving seated figures, such as representations of the Virgin enthroned, progress in spatial realism resides in the connection of a throne or chair to its supporting ground.[30] If in the former the beholder's eye is assumed to be located some distance above the supporting ground, as is normally the case, it follows, should a throne's or chair's front and rear feet descend to the same level, that spatial recession is excluded. However, if they descend to different levels, the rear feet located higher than those in front, then some awareness of a receding floor or terrain is indicated.

We proceed to Duccio's use of pictorial space in the *Rucellai Madonna* (Fig. 1). As stated, the throne is placed some distance within the image. The Virgin's footstool (*suppedaneum*), sharing the throne's oblique position, clearly projects in front of the latter. It consists of two levels, or steps, as she rests one foot on each. The footstool emerges from within the throne sides. It also projects in front of the latter, as can be seen at the lower right. It is not quite clear whether footstool and throne constitute a united, or separate, structure. Significantly, the front feet of the throne and those of the *suppedaneum* all descend to precisely the same level, which coincides with the front edge of the platform supporting the throne. This has a flattening effect! Had Duccio intended a coherent spatial order, the *suppedaneum's* front feet should have descended to a lower level!



Fig. 17. Saint Agatha Master, Madonna del Popolo, S. Maria del Carmine, Florence (Photo Artini)

Significantly, this is precisely what happens in the *Coronation of the Virgin* from the round stained glass window dated 1287/1288 in Siena Cathedral (Fig. 11). There the feet of the throne's *suppedaneum* descend into a lower border below those of the throne. The authorship of the window, recently cleaned, has been much debated. It has been attributed to both Cimabue[31] and Duccio.[32] This important issue will be dealt with further below.

---

[29] V. for further discussion Polzer, *Concerning the Chronology of Cimabue's Œuvre*, 23.

[30] It is assumed that the viewer's vantage point faces directly the image, thus located some distance above the foreground.

[31] V. White, *op. cit.*, 137ff; v. also below in text.

[32] Most Italian commentators have attributed the window to Duccio: v. E. Carli, *Vetrata Duccesca*, Florence 1946; also L. Bellosi, A. Bagnoli in the catalogue of the recent Duccio exhibition in Siena: *Duccio. Alle origini della pittura senese*, Milan 2003, 166–185 (henceforth *Duccio. Alle Origini*), with extended bibliography. Regarding its attribution to Duccio or Cimabue see below in text.



Fig. 18. Segna, Altarpiece, Collegiata of San Giuliano, Castiglion Fiorentino (Photo Soprintendenza B.A.S. di Firenze)



Fig. 19. Master Conxolus, Virgin and Child Enthroned flanked by Angels, Benedictine Monastery, Subiaco

An easely overlooked detail in the *Rucellai Madonna* further informs on Duccio's complex spatial thinking. Roughly aligned with the oblique position of the throne, the receding side of the narrow front platform is visible in the lower left corner (Fig. 12). Accordingly, the toes of the lower left angel's rear foot rest on nothing solid. Instead of reaching across the entire width of the image, this narrow platform, or step, is still considered a separate entity. The same applies to the wider rear platform supporting the throne. Had it extended to the right border, it should have covered the gold ground appearing in back of the lower right angel's feet. Indeed, a bit of the receding edge is visible next to the inside of the lower right angel's right bent knee. Duccio considered these platforms, or steps, a separate solid spatial entity reaching inward from the picture plane with the purpose of supporting the throne. Here one senses a residual awareness of Cimabue's ground bars or spatial platforms.[33]

We now turn to the Virgin. She dominates the whole image, not only in her great size, but also by virtue of the intense blue of her ample cloak.[34] As has been stated, her extended volume exceeds the limited depth of her throne seat, defined by the narrow supporting platform or step. Accordingly, her hierarchic scale contributing, one is not quite sure whether she sits on top of, or partially floats before, the throne.

The Virgin's basic pose follows essentially that of the Byzantine *Hodegetria* type. Her blue cloak covers her head, and a subtle rose fringe at the left side of her face indicates that she still wears the bright coloured cloth typically tightly covering the hair of the Virgin in Byzantine and late medieval Italian painting. Here the pliant white head cloth, borrowed from the Gothic north,[35] which reaches around the Virgin's face and neck in Duccio's later Siena Cathedral Altarpiece, is not yet present. Beneath her cloak she wears a long sleeved bright rose dress. Both, the edges of her cloak and of her dress at the neck and wrists, are lined with a border band embroidered in gold. Her cloak offers an exceptional diversity of fold arrangements. A multitude of folds appears in the lower portion of the cloak covering her right leg, as well as the lower part of her rose dress (Fig. 13). Many are pliant and curling. At the other extreme, some contours of her attire offer sharp edges, straight or curved. A number of garment folds explain the disposition of her limbs beneath the cloth: for example her dress as it is stretched between her feet, or where the blue cloak loosely descends below the right leg. Other fold arrangements, however, offer a linear excitement significant in itself, wholly removed from her anatomy, contributing to a denial of weight and substance. Consider especially the undulating path of the cloak's golden border band as it descends before her body, and the rich curvilinear play of folds toward the bottom of her dress. Here only her attire offers such a diversity of line and rhythm. By comparison the garments of Duccio's angels and the Christ Child, including

[33] For further discussion of Cimabue's spatial platforms and groundbars v. Polzer, *op. cit.*

[34] According to Alfio del Serra, who restored the *Rucellai Madonna*, the azurite blue tends to get darker because of its granular structure that attracts impurities over time. The cloak's basic fold structure, which is still largely visible, would thus have been originally clearer and the colour brighter.

[35] Regarding the appearance of the Virgin's pliant veil surrounding her face in Tuscan painting and sculpture and its derivation from the Gothic north, v. Polzer, *Pietro Lorenzetti's Artistic Origin*, 71–110; also idem, *Il gotico e la pittura senese tra Duecento e Trecento*, in: *Il Gotico Europeo in Italia*, ed. M. Bagnoli, V. Pace, Naples 1994, 162.

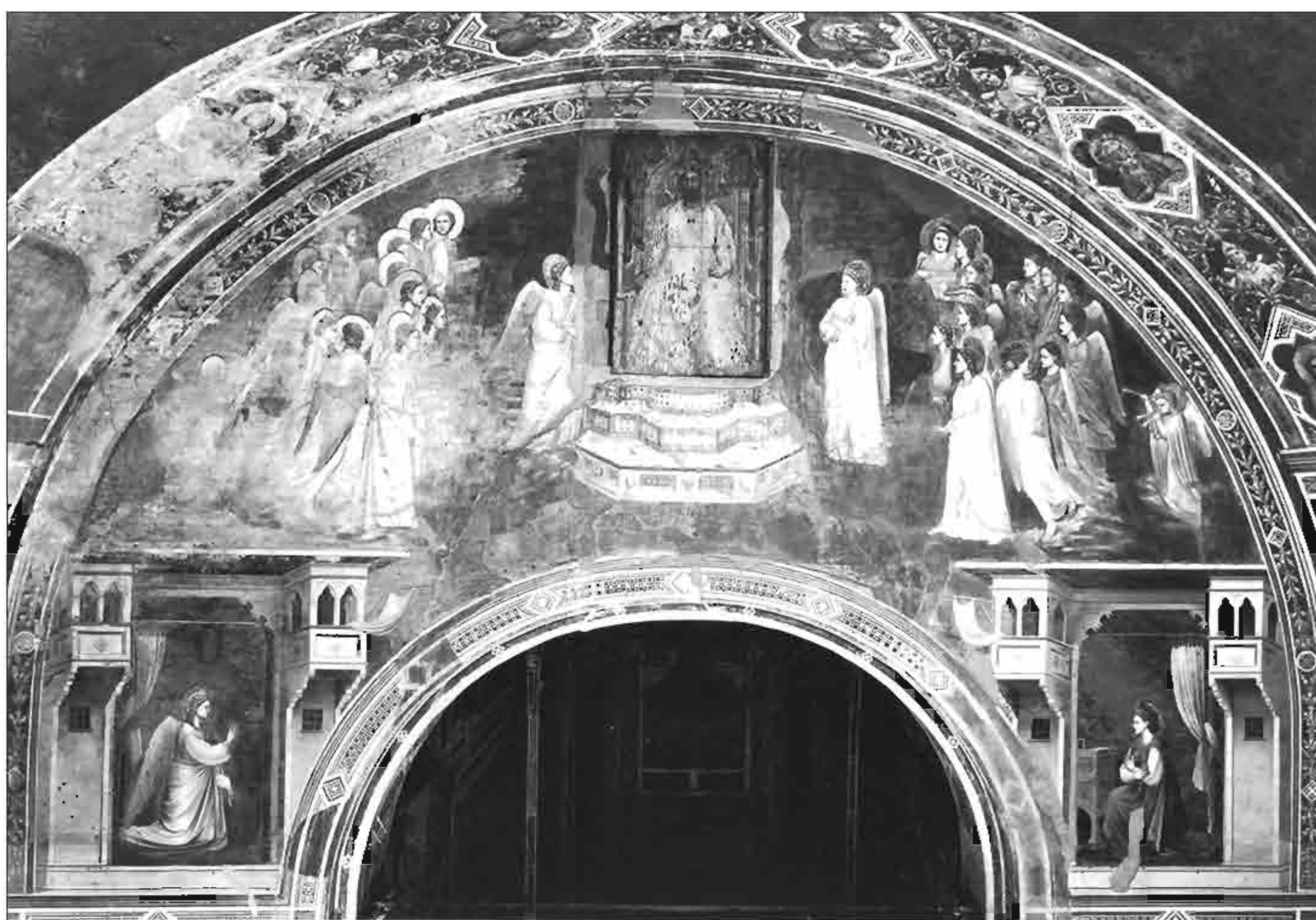


Fig. 20. Giotto, Mural Decoration of Triumphal Arch, Arena Chapel, Padua (Photo Musei Civici Padova)

their fold patterns, substantially agree with the bodies they cover. The exceptional diversity in garment fold treatment evident in the *Rucellai Madonna*, reaching from stiff line to extreme curvilinear excitement, is not explored to the same degree, and sometimes not at all, in any of the paintings generally attributed to Duccio, including his Siena Cathedral Altarpiece.

Where could Duccio have obtained his exceptionally vibrant, diversified, use of line? One is reminded distantly of the complex fold patterns found at the bottom of garments in certain Carolingian ivories.[36] Certainly, he rejected the angular compartmented garment fold schemes found in leading Tuscan *Madonnas* of the preceding generation, as in the one close to Coppo in Orvieto (Fig. 7) or by the San Bernardino master in Siena.

Here influence from northern Gothic sculpture cannot be excluded. Consider the *Saint Melodia* from the northern porch of Chartres Cathedral. She virtually floats on the waves of garment folds wrapped around her feet (Fig. 14).[37] Similarly, Duccio's Virgin also steps on her own dress with her left foot, a motif often found in Gothic sculpture.

Duccio's Christ Child is securely seated on the Virgin's left knee (Fig. 15). He looks directly to the left side, while extending his right arm in the same direction with the typical teaching-blessing gesture. Following a convention widely found in earlier Tuscan and Byzantine art, he is unconcerned about his mortal mother, who holds him by the waist. At the time the Christ Child, of the type conforming generally to the Byzantine *Hodegetria* model, could assume a variety of positions. In Coppo's *Madonna del Bordone*, and the one in Orvieto (Fig. 7), the Christ Child, also laterally seated, looks up, differently, toward his mother. Among Cimabue's paintings the Christ Child of the *Santa Trinità* *Madonna* directs his blessing hand and face toward the beholder (Fig. 4), while in the Louvre version he gestures sideways as he looks forward (Fig. 8), and in Cimabue's mural in the lower church of San Francesco at Assisi he turns both sideward in gesture and glance, etc.

Duccio's Rucellai Christ Child takes a decisive step toward humanizing his appearance, away from his usual medieval presentation as the incarnate Divine teacher, by discarding the scroll or book that he traditionally held in his left hand. Cimabue's Christ Child in the lower crossing of San Francesco at Assisi will do the same, a feature not to be discounted when considering the mural's chronology.[38] And the Child's thin dress, partly transparent, reveals his torso, as in Duccio's early *Madonna with the three Franciscans* (Fig. 16), marking an early step toward the uncovering of his body, that will evolve further among Duccio's later paintings and those produced within his circle of influence in the early *Trecento*.

One of the typical Byzantine characteristics adopted by Italian painters during the *Dugento* is the practice of ap-

[36] See, for example, the ivory relief of Saint Michael in the Museum für Kunsthandwerk, Leipzig, or the ivory book cover of the Lorsch Gospels shared by the Victoria and Albert Museum, London, and the Vatican (reproduced in J. Hubert, J. Porcher, *Carolingian Art*, London 1970, figs. 210–212).

[37] Also Polzer, *op. cit.*, 154.

[38] V. idem, *Concerning the Chronology of Cimabue's œuvre*, for a discussion of Cimabue's groundbars and spatial platforms. Cimabue's *Madonna* in the lower crossing of the church of San Francesco at Assisi, the earliest mural there located, has often been placed early in Cimabue's known *oeuvre* (for a review of its dating v. Ragioneri, in: Bellosi, *Cimabue*, 277f). The discarding of book and scroll by the Christ Child, his taking hold of his cloak instead, as in Duccio's *Rucellai Madonna*, and especially the dismissal of the typical Byzantine tight fitting bright coloured cloth holding the Virgin's hair in place, would point to a date after the latter.

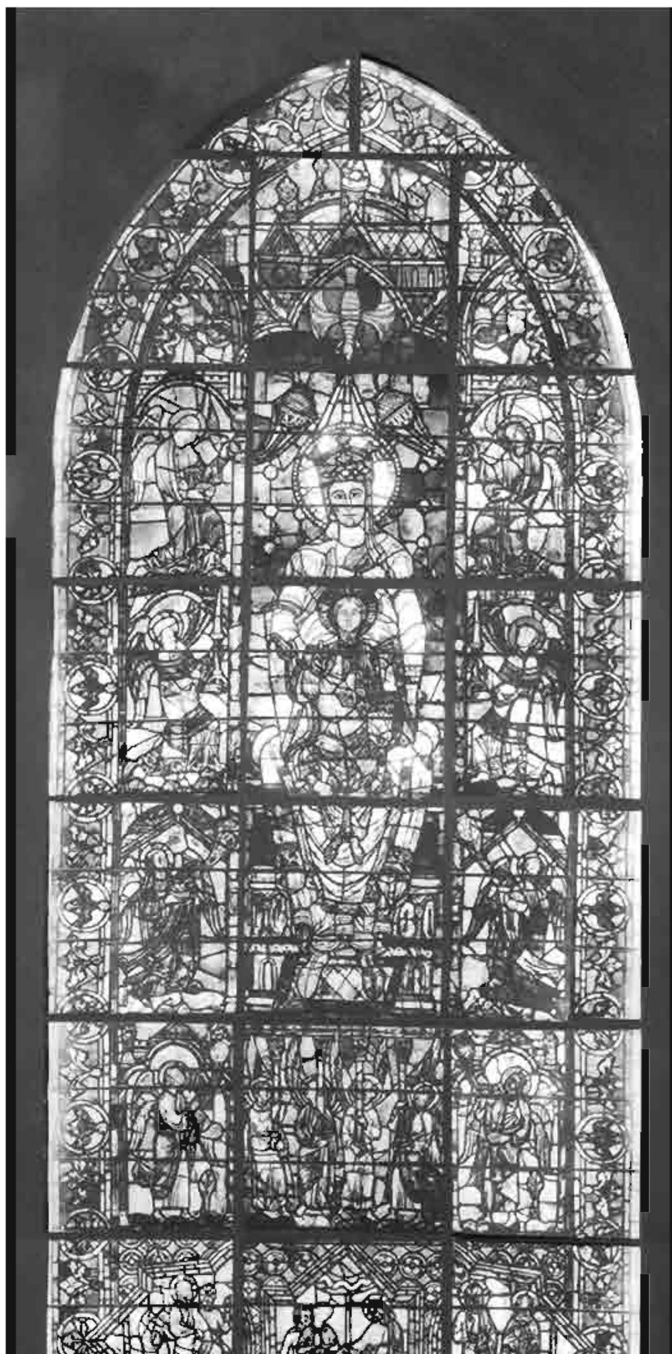


Fig. 21. Notre Dame de la Belle Verrière, Chartres Cathedral (Photo Caisse nationale des monuments et des sites)



Fig. 22. Assumption of the Virgin, Notre Dame Cathedral, Paris (Photo Polzer)

plying gold striation (chrysography) on the garments of Christ, the Virgin and Saints, thus defining their divinity or sainthood and separating them from lesser beings. This convention is already rooted in Byzantine art much earlier, as evident in the attire of the eleventh century Christ Pantocrator on the mosaic dome of the monastic church at Daphni, etc.[39] However, chrysography was hardly mandatory. For example, it does not appear on the delicately modeled cloak of the Virgin, nor of Christ, in the exceptional mid-thirteenth century *Deesis* mosaic in Hagia Sophia,[40] or the early fourteenth century mosaic of the Virgin and Child from the Chora Monastery, both in Constantinople.[41]

Turning to Italy, local painters who adopted chrysography during the later *Dugento* often used it to excess. Consider the *Madonna del Popolo* by the Saint Agatha Master in the church of the Carmine in Florence (Fig. 17), or the retable in the Pisa museum offering Christ in the central panel,[42] both surely predating the Rucellai *Madonna* by some years. In these paintings chrysography is applied on all the figures' garments, thus losing its discriminating function.

Around 1300 the use of chrysography was clearly debated in leading Italian artistic centers. Giotto essentially dismissed it,[43] so did Simone Martini, and the masters responsible for the life of Saint Francis mural cycle in the upper church of San Fancesco Assisi at Assisi used it with great restraint.[44] Significantly, in the *Rucellai Madonna* Duccio uses chrysography selectively. On figures' garments only the cloak of the Christ Child, wrapped around his legs and lower body, received all covering gold striation, thus designating his Divinity! However, it also appears elsewhere in the painting on garment border bands and on the angels' wings roughly indicating the shapes of feathers. In addition, gold striation patterns are applied on the plane surfaces of the Virgin's footstool and the narrow platforms, or steps, below, reminiscent of those appearing on Cimabue's throne in the *Santa Trinità Madonna*.

As far as I can tell, the kneeling position of Duccio's *Rucellai Madonna* angels does not appear in earlier extant

[39] I suspect that the practice of chrysography in Byzantine painting is derived from *cloisonné* enamel, considering the resemblance of the *cloison* holding the vitreous paste in place, on account of its bright metallic colour, with chrysography.

[40] Reproduced in: *Mother of God*, 119, fig. 70. Significantly, in this exceptional monumental mosaic "reverse chrysography" is used in the treatment of Christ's golden dress. Normally it is the arbitrary striation pattern applied on Christ's dress that is golden. But here blue lines are used to articulate the fold patterns of his golden dress.

[41] Reproduced in: *Mother of God*, 104, fig. 58.

[42] Reproduced in: E. Carli, *Il Museo di Pisa*, Pisa 1974, cat. n. 30, fig. 45.

[43] In Giotto's mural decoration of the Arena Chapel chrysography appears exclusively on the garments of the angels and Old Testament figures flanking Christ ascending to heaven.

[44] Among the scenes of the *Life of Saint Francis* murals at Assisi delicate chrysography appears on Christ's garments.



Fig. 23. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Halo of Virgin (Photo Polzer)



Fig. 24. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Halo of Christ Child (Photo Polzer)

Italian or Byzantine *Madonnas*. Fully superposed, they kneel beside the throne, holding onto it with both hands, eyes collectively directed toward the Virgin's face. Duccio's extant *œuvre*, including that of the masters he influenced, excludes this type of composition. Considering the exceptional quality of the *Rucellai Madonna* and the religious devotion it must have elicited, this absence is difficult to explain.[45] The only features that may have influenced younger outstanding artists were the two lower angels kneeling before the Virgin's throne. Such kneeling angels return in Giotto's *Ognissanti Madonna* (Fig. 5) and Simone Martini's Siena *Maestà*, where, however, they will offer the Virgin vases filled with lilies and roses, recalling Dante's symbolic connection of these flowers to Mary in the *Paradiso*.[46]

Differently, Cimabue's arrangement of partly superposed angels standing beside the throne prevailed instead, this convention eventually also including saints. Segna adopted it in his Castiglion Fiorentino Altarpiece (Fig. 18), as well as the one by the Master of Città di Castello in that town. Duccio himself adopted it in his Siena Cathedral Altarpiece (Fig. 2). Examples can be extended.

Why do Duccio's angels kneel — and why were they not copied? According to the extant evidence, medieval Italian painting offers none before Duccio's time. Prior to his and Cimabue's *Madonnas* only two angels flanked the Virgin enthroned, and they did not kneel. As noted, they were Gabriel and Michael, together defining the age of Christianity reaching from the Incarnation to the Last Judgment. This convention emerged early, sometime after the Council of Ephesus of 431, which declared the Virgin the *Theotokos*: the Mother of God. They appear, duly named, in a sixth century Coptic embroidery in Cleveland and on the apse mosaic of roughly the same period in a church at Kiti in Cyprus,[47] on a sixth century ivory diptych leaf of the *Nikopoia* in Berlin[48] and the *Madonna della Clemenza* in Santa Maria in Trastevere, Rome, of roughly the same date.[49] And they even exceed the Madonna in size in the monumental ninth century mosaic decoraton of the barrel vault preceding the main apse of the church of Hagia Sophia in Constantinople!

Eventually these assisting and protecting angels became smaller. They often appear as half figures in roundels located above and to the sides of the Virgin's throne, as in the late medieval Byzantinizing *Kahn Madonna* in Washington (Fig. 6). Or they stand directly behind the throne, as in Coppo's *Madonna del Bordone* in Siena (Fig. 3), the *Madonna* in Orvieto (Fig. 7) and the Master of San Martino *Madonna* in Pisa, etc.

During the second half of the *Dugento* the angels flanking the Madonna's throne start to multiply. Thus six angels, three to each side of the throne, appear in Cimabue's Louvre *Madonna*; eight in his *Santa Trinità Madonna* where they are also placed in back of the throne; and six in the *Coronation of the Virgin* on the round stained glass window of 1287/1288 in the apse of Siena Cathedral. The multiplication of these angels would reflect the intense cult of the late medieval Virgin in Western Europe.

Why do Duccio's angels kneel? The reason might involve a change in attitude toward the Virgin's spiritual status within the Church's hierarchic disposition of mortal and spiritual beings. It ranks angels, creatures of the spirit, above mortals, creatures of flesh. Thus the angelic orders appear above Christ Judge in the uppermost register of the *Last Judgment* mosaic on the domical vault of the Florentine Baptistry, while the smaller souls of mortals appear below.[50] On the earlier well known encaustic icon at Mount Sinai, usually dated into the sixth century, two large archangels standing behind her throne look toward the hand of God the Father, the Divine Master, reaching from Heaven toward the smaller Madonna seated below holding her child. Differently, in Duccio's *Rucellai Madonna* the kneeling angels look toward the Virgin! This occurs as well in Giotto's *Ognissanti Madonna* some decades later (Fig. 5), as well as in Simone Martini's Siena *Maestà*. Differently, in earlier Byzantine representations of saints and angels worshipping the Virgin, as in an early twelfth century illumination in the *Homilies of Jacobos Kokkabinaphos*, all stand before her.[51]

45 Regarding the early cult of Duccio's *Rucellai Madonna* v. S. Orlandi, *La Madonna di Duccio di Boninsegna e il suo culto in S. Maria Novella*, Memorie domenicane 73 (1956) 205–217; also Hueck, *op. cit.*, 33–46.

46 Dante, *Paradiso*, XXIII, 70–5: *Perchè la faccia mia sì t'innamora, che tu non ti rivolgi al bel giardino che sotto i raggi di Cristo s'infiora? Quivi è la Rosa, in che il Verbo divino carne si fece; quivi son li gigli, al cui odor si prese il buon cammino.*

47 V. n. 26 supra.

48 Reproduced in: *Mother of God*, 29, fig. 12.

49 Reproduced in: *ibid.*, 259, fig. 201.

50 Reproduced in F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art. Painting, Sculpture, Architecture*, New York, 1994⁴, 59, colour plate 19.

51 MS Bibliothèque nationale, Paris, *Cod. Grec. 1208*, fol. 8r, reproduced in: G. Schiller, *Ikonographie der christlichen Kunst* IV–2, Gütersloh 1980, fig. 453.



Fig. 25. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Halo of Angel (Photo Brogi)



Fig. 26. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Halo of Angel (Photo Brogi)

Examples of angels kneeling before the Virgin are found in northern Gothic architectural sculpture: on tympana whose very shape invites the location of kneeling figures in the limited side spaces. Kneeling angels appear rarely in scenes of the Madonna and Child enthroned, preferring representations of her crowned by her son in Heaven, where their worshipping function is appropriate. Censer swinging angels flanking the Virgin enthroned in approximate kneeling position appear in 1220/1230 on the tympanum on the south portal of the church of Notre Dame at Donnemarie-en-Montois.[52] There their knees are raised somewhat from the ground, partially recalling the position of the kneeling-running Magi worshipping the Christ Child, as in the *Adoration* mosaic in the church of Sant'Apollinare Nuovo in Ravenna. However, on two other early thirteenth century tympana the angels flanking the Virgin crowned in Heaven kneel solidly on the ground: on the northern transept at Chartres Cathedral, and the western facade of Notre Dame Cathedral in Paris.

When precisely the kneeling angels worshipping the Madonna entered the realm of Italian painting is not certain. This occurred surely around the later *Dugento*. Significantly, two such kneeling angels flanking the Virgin and Child enthroned appear in an apse mural in the Sacro Speco at Subiaco, the very mural that also offers Magister Conxolus' name (Fig. 19). There the angels assume the position of prayer. The mural is not far removed in time from Duccio's *Rucellai Madonna*.[53]

Once established in art, angels kneeling before the Virgin become commonplace. Around 1300 the Archangel Gabriel also begins to kneel before the Virgin Annunciate. During the Middle Ages Gabriel traditionally stood before the Virgin, or strode toward her. So he still appears in Duccio's *Annunciation* in London from his dismembered Siena Cathedral Altarpiece. However, on the panel of the angel announcing her death on the same altarpiece he kneels before her, one may assume in anticipation of her assumption to heaven where she will be crowned, enthroned beside her Divine Son, an aspect of her cult not found in Byzantium. However, the angel Gabriel kneels before her on Giotto's Arena Chapel triumphal arch mural (Fig. 20).[54] Interestingly, here popular religious literature may have preceded art, since Gabriel already kneels before the Virgin in the *Meditations on the Life of Christ*, a popular religious treatise written, it is believed, around 1280 at San Gimignano by a Franciscan friar for the edification of Clares. Giotto may well have known this popular text. Instructing the reader on how to meditate on the Saviour's incarnation, the Franciscan author relates how the Annunciation might have occurred: "See ... how the angel wisely and assiduously introduces and chooses his words, kneeling reverently before his Lady ... fulfilling his embassy faithfully." And the Virgin, consenting to God's will, "(also) knelt with profound devotion, and, folding her hands, said: 'Behold the handmaid of God; let it be to me according to your word' (Luke 1:38). Then the Son of God forthwith entered her womb."[55] With her arms folded, that is, crossed before her chest, Giotto's Virgin Annunciate represents the moment of conception!

All of this taken into account, Duccio's kneeling angels worship the Virgin in a manner previously reserved for

[52] Reproduced in W. Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140–1270*, New York 1972, bottom of plate 141.

[53] Regarding Master Conxolus' activity at Subiaco v. A. Burchi, *Gli affreschi di Magister Conxolus e della sua scuola nella chiesa inferiore del Monastero di San Benedetto presso il Sacro Speco di Subiaco*, Roma 1976–1977 (tesi di laurea, Università degli Studi di Roma, Facoltà di Lettere e filosofia). She places the mural into the last decade of the thirteenth century. V. also M. L. Cristiani Testi, *Gli affreschi del Sacro Speco*, in: *I monasteri Benedittini di Subiaco*, Milan 1982, 122: "soglie del secolo xiv".

[54] V. also H. van Os, *Marias Demut und Verherrlichung in der sienesischen Malerei 1300–1450*, 's-Gravenhage 1969, 31ff.

[55] *Meditations on the Life of Christ. An illustrated Manuscript of the Fourteenth Century, Paris, Bibliotheque nationale, MS ital. 115*, ed. I. Ragusa, R. B. Green, Princeton 1961, 13ff.



Fig. 27. Duccio, Rucellai Madonna. Detail: Background (Photo Polzer)

God. Afterwards such worshipping angels kneeling before her will become commonplace.[56]

Prior to their appearance in Italian art, the kneeling angels worshipping the Madonna also appear in *Notre Dame de la Belle Verrière*, a stained glass window located in the southern ambulatory of Chartres Cathedral (Fig. 21). The exceptional composition of this window was not devised at one time, since the core element: the central portion offering the Virgin and Child enthroned, survived the drastic fire of 1194, while the six flanking angels were added around the mid-thirteenth century. An altar located below in 1324 would indicate that by then the window received a cult.[57] The resemblance of its composition with that of Duccio's *Rucellai Madonna* has often been noted.[58] It consists of the superposed location of the genuflecting angels in three successive registers to both sides of the throne, and their collective look toward the face of the hierarchic Madonna seated at the center. Of course, the differences must also be noted. At Chartres the angels' lowered knees are somewhat raised from the ground, indicated by an irregular line located below, while in Duccio's painting the feet of the upper four angels are simply spotted against the flat golden background, those of the two lower angels resting on a receding step or narrow platform. Further, in the window only the two uppermost angels seem to hold onto the throne: to be precise, each grasps a leafed branch extending sideward from the top of the vertical bars representing the throne's side posts. Otherwise they hold various objects: the top angels spheres, the central angels candles, the lower angels censers. Nevertheless, given the uniqueness in time and place, their resemblances would favour a direct connection. Duccio may have visited Chartres before or around 1285, or he may have used a copy. A "Duc de Siene", possibly Duccio, is known to have resided in Paris in 1296/1297.[59] Even the respective sizes of the Chartres window (490 by 236 cm) and Duccio's *Rucellai Madonna* (450 by 290 cm) are not far apart. Indeed, the extraordinary size of Duccio's painting, and its original position "floating" high on the western transept end wall in Santa Maria Novella, suggests deliberate imitation of a monumental stained glass window!

Finally, the many spatial contradictions contributing, here Duccio's Madonna seems deliberately suspended between heaven and earth. The closer scrutiny of the angels' positions and actions would confirm this interpretation. We recall that at the left side the upper and lower angels hold onto the throne as if they intend to support it. And from the bilateral symmetrical disposition of their visible front arms and hands it can be inferred that the respective angels at the right side supported the throne as well.

Where could Duccio have seen angels holding an object with arms so widely separated? The answer may be found in the iconography of Christ's Ascension, or of the Virgin's Assumption to Heaven, including flying angels, arms spread apart, who support the mandorla containing them. Around 1175 the Virgin thus lifted to heaven appears in the tympanum of the church of St. Pierre-le-Pullier at Bourges.[60] She often returns in similar form in Italian art, as on Orcagna's relief on his mid-*Trecento* tabernacle in Or San Michele. A relief of the *Assumption of the Virgin* located on the north-eastern exterior apse wall of Notre Dame Cathedral in Paris, dating some time before 1320, offers angels, arms spread apart and



Fig. 28. Cimabue, Santa Trinità Madonna. Detail: A Prophet (Photo Brogi)

[56] The angel kneels before the Virgin in Duccio's *Annunciation of the Virgin's Death*, belonging to his Siena Cathedral altarpiece, in the *Museo dell'Opera del Duomo* in Siena, while the Angel Gabriel stands before her in the *Annunciation of Christ's Birth* from the same altarpiece in the National Gallery, London. And in the huge *Madonna* at Montevergine, attributed to Montano d'Arezzo (v. n. 67), two small angels, apparently just descended from heaven, kneel precariously on the upper sides of her throne.

[57] For the history of the stained glass window of *Notre Dame de la Belle Verrière* v. Y. Delaporte, *Les vitraux de la cathédrale de Chartres* I, Chartres 1926, 216–222.

[58] V. P. Friedländer, *Documents of Dying Paganism: Textiles of Late Antiquity in Washington, New York and Leningrad*, Berkeley — Los Angeles 1945, 18; E. Theodore Dewald, *Italian Painting 1200–1600*, New York 1961, 106; also Stubblebine, *op. cit.*, I, 26.

[59] Two documents dating from 1296 and the year following indicate that a *Duch de Siene* or *Duche le lombart* resided at the time in the *paroisse saint Huitace ... en la rue aus praescheurs* in Paris. They are published in K. Michaëlsson, *Le livre de la taille de Paris l'an 1296*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs Universitets årsskrift 64 (1958) 269, and idem, *Le livre de la taille de Paris l'an 1297*, Acta Universitatis Gothoburgensis, Göteborgs Universitets årsskrift, 67/3 (1961) 421.

[60] Reproduced in: Schiller, *op. cit.*, fig. 625.

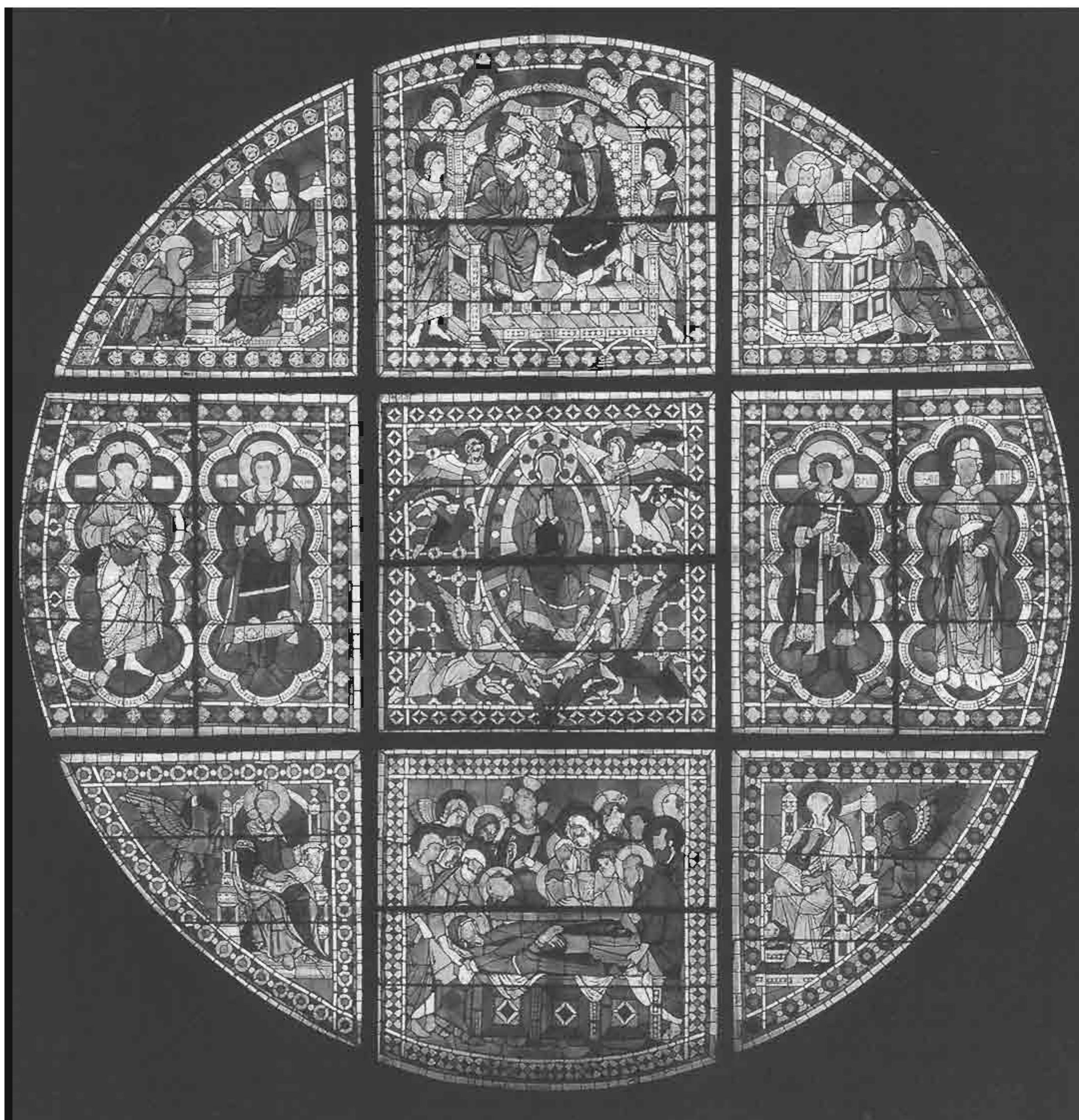


Fig. 29. Round Stained Glass Window, Choir, Siena Cathedral (Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

intercrossing, who lift the Virgin in her cloud-like mandorla heavenward (Fig. 22). Just beginning her heavenly ascent, there the two lowest angels assume kneeling positions, as if their feet were still resting on the ground.

Duccio's Rucellai Virgin is suspended between heaven and earth! Considering that Duccio's unique composition of the angels' supporting role had no following, it seems that his interpretation was either not understood, or that it was, for some reason or other, rejected.

Using different means, Duccio returns to the concept of the Heavenly Throne in his early *Madonna and the Three Franciscans* (Fig. 16). In this diminutive painting the back of the Virgin's throne is not visible. One only sees a luxurious cloth held up by angels behind the Virgin. Normally connected to the throne back, now angels support the cloth from behind so that it forms, as it descends between their supporting hands, a series of gable-like shapes resembling the contour of a Gothic church façade or reliquary. In essence, the angels' supporting role of the throne cloth places the Virgin in Heaven. However, since she also offers protection to three Franciscan friars by extending her cloak over them, she cares for her earthly devotees. Some decades later and using different means Simone Martini's *Maestà* serving the legislative council of Siena projects the same idea: the heavenly Virgin descended to earth.[61]

The Ornament

Evolving from the practices of the preceding generation of Tuscan painters, including Cimabue, Duccio's decorative treatment of the gold background and the haloes in the *Rucellai Madonna* is both the most delicate and complex of

[61] Regarding changes in the texts representing the Virgin's speech and the appearance of Saint Crescentius dating from Simone's restoration of his own Maestà in 1321, observed during the recent restoration of the mural, v. A. Bagnoli, *La Maestà di Simone Martini*, Milan 1999, 83–85, 90.



Fig. 30. Round Stained Glass Window, Choir, Siena Cathedral. Detail: Saint Ansanus (Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

any panel painting of his time. It differs fundamentally from that of his other masterpiece dating a quarter of a century later: the Siena Cathedral Altarpiece. For this reason, and others, it deserves closer scrutiny.

The main design motif of the Virgin's halo (Fig. 23), the largest and most impressive, consists of four overlapping circles set around a prominent central circle, thus forming a quattrelobe containing floral shapes in the open spaces that are covered with crossing scribed lines. Beyond the quattrelobes, and around trilobes located in the side spaces, the ground is dotted with a small pearl punch. The design in the wide outer halo band is wholly scribed. However, punch marks line its perimeters, the outer offering a small pearl shape and the inner a small equilateral triangle that is also applied, outward pointing, along the band framing the prominent central circle.

The Rucellai Christ Child's halo (Fig. 24) also offers both scribed and dotted ornament. As in the former, crossing scribed lines cover the ground around plant shapes located in



Fig. 31. Round Stained Glass Window, Choir, Siena Cathedral. Detail: Saint Luke (Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

the main fields. In the three arms of the cross appear circles, squares and volutes formed by dotted lines. Also, a punch motif containing six radially disposed wedge shapes lines the outer halo band.

Interestingly, the haloes of the central (Fig. 25) and lower (Fig. 26) angels at the right side of the throne offer a deliberate contrast in the use of the dot punch and the scribed line. Linear scrolls appear in their main fields, of the kind widely used earlier in Sienese panel painting. Significantly, in the central angel's halo these volutes are delicately scribed, with clustered pearl punches set at their ends, while in the lower angel's halo the volutes, initially scribed, are gone over with a dot punch. And in both haloes this contrast is repeated in the decorative treatment of the outer band respective of the main field. An identical small hexalobe punch is used in the outer lining of both haloes. The other angels' haloes offer more substantial decorative forms. The main design motif of the central angel's halo at the left side is an outward pointing heart. Surveying these haloes one realizes that here Duccio experimented widely with different ornamental procedures and shapes.

In addition, the extended gold background is wholly covered with an intricately shaped grid (Fig. 27). It is essentially rectilinear, with tilted squares located at the intersections and at the centers of the open spaces. It offers both scribed and dotted lines with patterns of crossing lines covering portions of the design. On the whole, here the workmanship of the gold ground is quite delicate.

The ornamental treatment of the gold background of the *Rucellai Madonna* bears a certain resemblance to that of Cimabue's *Santa Trinità Madonna* (Fig. 28). There the gold background also offers a rectilinear grid formed by scribed



Fig. 32. Round Stained Glass Window, Choir, Siena Cathedral. Detail: Head of the Virgin rising to Heaven (Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)



Fig. 33. Round Stained Glass Window, Choir, Siena Cathedral. Detail: Angel in the Coronation of the Virgin (Photo Lensini for Soprintendenza B.A.S. — Siena e Grosseto)

lines, gone over with dot punches of two different sizes.[62] Cimabue's grid design is simpler. The dotted line also prevails in the design of Cimabue's haloes, with floral and scroll motifs applied on a clear ground. Motif punches are absent. The ground inside some of the leaf and bud shapes is either clear or offers a grid of crossing scribed lines. Cimabue often uses a distinctive complex circular flower motif consisting of curved inner lobes with pointed leaves extending outward between them. On the whole, Cimabue's ornament lacks the patient control of Duccio's. However, Duccio's grid applied on the gold background indicates some awareness of Cimabue's ornamental practice.

Although not present in the *Santa Trinità Madonna*, Cimabue used the ground textured with a dot punch elsewhere, on Christ's halo from his early painted cross in the church of San Domenico at Arezzo, where another small punch motif is also found.

Taking inventory of the ornament on Tuscan panel painting of the latter part of the *Dugento*, one finds that the deliberate contrast of dotted versus scribed line, as well as of the dotted (granulated) versus clear gold ground, preceded the creation of both the *Rucellai* and *Santa Trinità Madonnas*. These diverse procedures are widely applied, not infrequently in the same work, by the San Martino Master, Margaritone, on the altarpiece signed *Melior me pinxit*, dated 1271, in the Uffizi Gallery, Coppo's *Madonna del Bordone*,[63] and the paintings by Guido da Siena and his shop. The rich floral *rinceau* in the Virgin's halo of Guido's *San Domenico Madonna* is applied on a dotted ground. The Polyptych number 6 close to Guido in the Siena Pinacoteca already offers the deliberate contrast of dotted versus scribed ornament in the saints' haloes.[64] However, in all of these panel paintings the gold background is clear.

Since it is hardly found earlier in *Dugento* painting, the presence of a comprehensive ornamental grid design on the gold background of both the *Rucellai* and *Santa Trinità Madonnas* calls for an explanation. Its basic grid shape recalls the embossed and/or stamped metal masks framing many holy figures on Byzantine icons, such as the one of the praying Virgin in the cathedral of Freising dating from the middle of the thirteenth century, etc.[65] Byzantine icons of this kind were well known in *Dugento* Italy.[66] They influenced the huge *Madonna*, attributed to Montano d'Arezzo, in the abbey at Montevergine near Avellino, which is wholly clad with embossed metal plaques constituting a grid of tilted squares, each containing four Angevin lilies. It is the largest panel painting of its time, exceeding in height even Duccio's *Rucellai Madonna*. It has been dated into the nineties of the *Dugento*, which seems early considering the precocious animate presence of singing angels, and the fitted royal garment of the Christ Child, reminiscent of the

[62] Such decorative grids also cover the gold ground in Cimabue's *Madonnas* in the Servite Church in Bologna and in the Musée du Louvre.

[63] For the discovery of the signature and date in Coppo's *Madonna del Bordone* v. n. 3.

[64] The ornamental shapes decorating the saints' haloes on Polyptych 6 in the Siena Pinacoteca closely resemble those appearing on Cimabue's *Santa Trinità Madonna*.

[65] For the date of the Freising icon v. D. and T. Talbot Rice, *Icons and their Dating*, London 1974, 27f, no. 6; see also the double panel *Annunciation* icon from the Church of Virgin the Peribleptos, Ochrid, which is dated 1108–1120 (*ibid.*, 45, ns. 19a and b — well reproduced in: P. J. Müller, *Icônes byzantines*, Paris 1978, plates IIf).

[66] Nail holes along the periphery of the Virgin's cloak on an icon of the Virgin of Intercession in the Cathedral of Spoleto indicate the original presence of metal masking (reproduced in: *Mother of God*, 333, fig. 209; v. also H. Belting, *Likenes and Presence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago–London 1994, 244, 580, n. 71).



Fig. 34. Cimabue, Virgin and Child Enthroned with Angels and Saint Francis, Lower Church, San Francesco, Assisi (Photo Diller)

dress of Simone Martini's Child on his Siena *Maestà* of 1315.[67] The diagonal grid covering the ground in the *Madonna* by Lello da Orvieto in the cathedral museum at Anagni, with its fleurs-de-lys, surely imitated such metal masking using *pastiglia* relief.[68] Similarly, the great *Madonnas* by Duccio and Cimabue imitated the effect of elaborate Byzantine metal masking by working the gold background with punch and scriber.

In addition, awareness of Byzantine goldsmith work is surely also involved. The delicate linear scrollwork and the pearled contours on the precious metal icon of Saint Michael in the treasury of Saint Mark's basilica in Venice resembles the plant scrolls and dotted lines appearing in the haloes of many *Dugento* Italian panel paintings. This aspect of Byzantine influence, especially marked in the later *Dugento*, surely contributed to the label: *maniera greca*, that later Renaissance commentators, including Ghiberti and Vasari, applied to Tuscan painting of this period.[69]

The general concern for decorating and texturing the gold ground and haloes with punch and scriber is yet absent from the activity of leading Tuscan painters of the later *Millecento* and the early *Dugento*. It does not appear on Cross 432 in the Uffizi Gallery, the two great painted Crosses 15 and 20 in the Pisa museum, the paintings by the Bigallo Master and the Berlinghieri family of Lucca, etc. In these the gold background is consistently clear and the decoration on haloes

[67] For a review of how the dating and authorship of the Montevergine Madonna panel have fared v. esp. G. Mongelli, *L'autore dell'immagine della 'Madonna di Montevergine' alla luce della critica storica. Atti del convegno nazionale di studi storici promosso dalla Società Patria di Terra di Lavoro* (ottobre 1966), Rome 1967, 439–490; also F. Bologna, *I pittori alla corte Angioina di Napoli 1266–1414*, Rome 1969, 102–105, pl. II–50, dating the painting around 1290–1295, with an attribution to Montano d'Arezzo; also P. Leone de Castris, *Arte di corte nella Napoli Angioina*, Florence 1986, 196ff. Leonetto Tintori informed me that when he restored the Montevergine Madonna in the early 1960's he had a number of missing metal plaques made by a Florentine goldsmith. Concerning the exceptional insertion of the wood piece, presumably taken from an early icon, serving as support for the Virgin's head and halo, v. PP. Benedettini di Montevergine, *La prodigiosa immagine di Maria SS. di Montevergine. Tradizione e memorie*, Rome 1904; C. S. Hoeniger, *The Renovations of Paintings in Tuscany, 1250–1500*, Cambridge 1995, 56ff. V. also F. Bologna, *Le tavole più antiche e un ex voto del XV secolo*, in: *Insediamenti verginiani in Irpinia. Il Goleto, Montevergine, Loreto*, Cava dei Tirreni 1988, 125ff. In my view the musical angels and the royally dressed Christ Child would place the Montevergine Madonna well into the Trecento, v. J. Polzer, *The Madonna and Child from Santa Maria Maggiore, Florence. Its recent restoration, and the conflicting scientific and stylistic evidence* (to appear in the forthcoming issue of *Studi di Storia dell'Arte*).

[68] See also the two panels representing Saints Nilus and Bartholomew in the museum of the Badia at Grottaferrata (reproduced in Leone De Castris, *op. cit.*, 255, figs. 6, 7).

[69] In his *Commentari* Ghiberti associates Italian art before Giotto with the *maniera greca*: Cimabue *tenea la maniera greca*; Cavallini is praised, but *tiene un poco della maniera anticha cioè greca*; and Giotto *lasciò la rozeza de 'Greci'* (J. von Schlosser, *Lorenzo Ghiberti's Denkwürdigkeiten* I, Berlin 1912, 34ff). And in his *Vite* Vasari also connects the

is painted. Delicate scribed ornament and dotted lines do appear on the haloes of Giunta's crosses.[70] It is in the third quarter of the *Dugento*, as in the paintings of Coppo and Guido, that the new ornamental practices involving more complex scribed and punched designs are widely investigated in the treatment of gold surfaces.[71]

The Round Stained Glass Window in the Choir of Siena Cathedral (Figs. 11, 29)

The exceptional round stained glass window in the choir of Siena Cathedral, one of the most outstanding artistic creations of later *Dugento* Siena, has recently undergone thorough restoration. This has created renewed interest in its art historical position, discussed by a number of specialists in the recent catalogue of the exhibition regarding Duccio's *œuvre* and its wider sphere of influence held in Siena from October 2003 to January 2004.

The Sienese round stained glass window is one of the most significant creations of later *Dugento* Italian art. According to the documents the window, located on the eastern choir wall of Siena Cathedral, was begun at the commune's expense in the years 1287/1288.[72] Sienese scholars have attributed the window to Duccio, although some others have vigorously disagreed.[73] Obviously, considering the closeness of its production to that of the *Rucellai Madonna*, begun just two years before in 1285, these two outstanding works deserve careful comparison.

At first glance one observes fundamental compositional differences. In the window's scene of the Coronation of the Virgin (Fig. 11) the throne is made of masonry instead of wood, and the flanking angels do not kneel but stand. Considering the closeness of their production these compositional changes would seem excessive, assuming that both works were by the same master.

Before proceeding further, one must be aware of the intricate technique required in the making of monumental stained glass. The window, measuring 5.60 m. in diameter, required the presence of a master glazer capable of creating such a large window. And painting on the glass, using pigment mixed with vitreous paste, taking account of the beholder's distance from the window in its high location on the easstern apse wall, did not require the detail found in panel painting. The window's production was a collaboration effort.

Thus far the authorship issue has centered around two principal candidates, these being the leading Tuscan painters then active: Duccio and Cimabue. John White supplied substantial evidence attributing the window to the latter.[74] On the other hand, since Enzo Carli most scholars, especially those based in Siena, have opted for Duccio. They include Bellosi and Bagnoli who have expressed their views in the catalogue of the Siena Duccio exhibition that ended on January 11, 2004,[75] marking the completion of Camillo Tarozzi's recent restoration of the window.

Let us consider Duccio's and Cimabue's respective claims. Nowhere in the window's painting is Duccio's characteristic sinuous line to be found. Further, the pronounced diagonally sideward and downward tilting feet of Siena's four patron saints (Fig. 30) and of the two closest angels in the *Coronation of the Virgin* (Fig. 11), widening sharply toward the toes, closely resemble Cimabue's articulate large feet in his Assisi murals, also evident in the angels of his *Santa Trinità Madonna* (Fig. 4). Compared to them Duccio's angels feet in the *Rucellai Madonna* are small and flexible, the toes bending as they respond to the pressure of a presumed ground (Fig. 1).

Many of the physiognomies in the window hardly belong in Duccio's realm. During the window's recent restoration Alessandro Bagnoli, who endorses Duccio's authorship, duly stressed the close resemblance of the shape of Christ's head in the scene of the *Entombment of the Virgin* with the head of the Christ on a painted cross in the Castello di Gallico at Asciano.[76] And Bellosi drew attention of its resemblance to the head of Christ on another painted cross presently in the Salini Collection in Siena.[77] Neither cross can be firmly connected to Duccio. On the other hand, in the stained glass window the severe bearded physiognomies of the Evangelist Luke (Fig. 31) or Saint Bartholomew, that are still substantially legible, strongly recall Cimabue's dramatic male figures in his Assisi murals! Consider especially their large staring eyes. They do not agree with Duccio's softer artistic temperament. Nor do I observe a closer resemblance of the Virgin ascending to heaven (Fig. 32) and the younger patron saints of Siena with Duccio's respective figure types.

In addition, compared to Duccio's early thrones in the *Rucellai Madonna* and the *Madonna of the Three Franciscans*, on the window the Evangelists' chairs and the throne in the *Coronation of the Virgin* offer a greater degree of coherent spatial recession. Significantly, in the *Coronation of the Virgin* the *suppedaneum* reaches forward from the throne so that its front supports come to rest at the lower edge of the

---

painters preceding Giotto, including the Sienese Ugolino, to the *maniera greca*. In both versions of 1550 and 1568 he writes that Cimabue learned to paint from Greek masters, perfecting what he borrowed (see the useful juxtapposed texts of both these versions of Vasari's lives in Bettarini and Barocchi, *op. cit.*, II. *Testo*, 35). In both versions Gaddo Gaddi *attese continuamente a studiare la maniera greca accompagnata con quella di Cimabue* (*ibid.*, 82) The same applies to Margaritone who was highly praised by the painters working *alla greca* (*ibid.*, 89ff). Tafi learned the art of mosaic from Greek masters, including an Apollonio he knew in Venice whom he brought to Florence to teach him the art of mosaic (*ibid.*, 73) Differently, Giotto ... *divenne così buono imitatore della natura, che sbandì affatto quella goffa maniera greca, e risuscitò la moderna e buona arte della pittura*... (in both the 1550 and 1568 *Vite*: *ibid.*, II, *Testo*, 97). Ugolino still *tenne sempre in gran parte la maniera greca* (*ibid.*, 139).

70 Around the mid-*Dugento* painters began to use scribed lines and small motif punches for decorating haloes. The haloes of the Virgin and Saint John on the side panels of Giunta's painted cross in Santa Maria degli Angeli consist of a plain gold ground, while on Christ's halo the ornamental design of the cruciform bands is defined by dotted lines, and Christ's halo on Giunta's cross in the church of San Ranieri, Pisa, is decorated with delicate scribed volutes.

71 A closer examination of the ornamental treatment of haloes in Tuscan mid- and later *Dugento* panel painting is not yet forthcoming. See the summary account in: E. Skaug, *Punch Marks from Giotto to Fra Angelico. Attribution, Chronology, and Workshop Relationships in Tuscan Panel Painting c. 1330–1430* I, Oslo 1994, 72–75. A number of motif punches do appear on the exceptional *Volto Santo* in the Cathedral of Borgo Sansepolcro and the outstanding *Madonna del Carmelo* in the church of Santa Maria Maggiore, Florence, both recently restored (v. idem, *Punch marks and Sgraffito in the Santa Maria Maggiore Madonna: a 12th century pioneer case?*, in: *L'"Immagine Antica". La Madonna col Bambino di Santa Maria Maggiore*, ed. M. Ciatti, C. Frosinini, Florence 2002, 63–68; also M. L. Altamura, A. Ramat, *La tecnica di realizzazione e lo stato di conservazione. La superficie pittorica*, in: *ibid.*, 115; and, regarding the *Volto Santo*, v. B. Schleicher, *Il restauro: Interventi, osservazioni tecniche, indagini scientifiche*, in: *Il Volto Santo di Sansepolcro*, ed. A. M. Maetzke, Arezzo 1994).

72 The documents regarding the production of the stained glass window are available in Carli, *Vetrata Duccesca*, 12–14.

73 For a recent bibliography concerning the window's authorship v. Bagnoli, *Duccio. Alle origini*, 180.

74 White, *op. cit.*, 137–140.

75 In: *Duccio. Alle origini*, 166–180.

76 A. Bagnoli, *Restauro della Vetrata di Duccio di Boninsegna del Duomo di Siena*, Soprintendenza B.A.S. per le province di Siena e Grosseto, n.d.

77 In: *Duccio. Alle origini*, 162.

decorated border band, while the front of the throne proper reaches only down to the base line of the main image. Accordingly, the throne in the *Rucellai Madonna* is yet spatially substantially compressed, as the front legs of the *suppedaneum* and those of the Virgin's throne descend, differently, to the same level. This solution also applies to the *Madonna and the Three Franciscans*.

Further, on the round window the design of the feathers on the angels' wings compares consistently with that found in Cimabue's *œuvre*, and not Duccio's. In the *Rucellai Madonna* the angels' wings are brown close to their bodies, the individual feathers indicated briefly with golden contour lines. Only toward the wings' lower extremities does Duccio introduce at times different brighter colours (Fig. 12). Duccio will continue to use such brown wings with golden lines indicating the feathers throughout his later career. Differently, as in the window's main scenes, in his *Santa Trinità Madonna* Cimabue's angels' wings offer bright and contrasting colours throughout.[78] Significantly, on the window the composition of feathers in the uppermost portion of certain of the angels' wings offers adjoining rows of short feathers extending in opposite directions (Fig. 33). This arrangement is found in the detail in Cimabue's *œuvre*, particularly on the mural of the *Virgin Enthroned* in the lower crossing of the church of S. Francesco at Assisi (Fig. 34). Further, in the *Coronation* scene the relaxed position of the angels leaning from behind over the back of the throne differs from the superposed placement of Duccio's kneeling angels in his *Rucellai Madonna* painted but a few years before. Duccio will imitate their relaxed positions two decades later on his Siena Cathedral Altarpiece.

In conclusion, the window's strong Cimabuesque features cannot be discounted. I should not be surprised if Cimabue had been involved in the window's production. He might have been chosen for his acquaintance with the glazer from his activity before at Assisi. Considering the resemblances adduced by Bagnoli and Bellosi, an artist related to Duccio may also have contributed to the window. In any case, the unquestioning attribution of the window to Duccio is not warranted.

[78] In Cimabue' Louvre *Madonna* the upper portion of the angels' wings, close to the shoulders, is brown, similar to Duccio's angels' wings in the *Rucellai Madonna*. Similar angels' wings, their upper portions equally brown with golden lines briefly indicating the feathers, appear widely in earlier *Dugento* Sienese painting, as on the *Saint Peter* and the *Saint Francis Altarpieces* in the Siena Pinacoteca Nazionale (inv. Nos. 15 and 313), etc.

Студије о сликарству касног дученте и раног треченте

Ко је Дучо

Део I

Јозеф Полцер

Чланак је први део обимне студије у којој се истражују поједина важна питања Дучовог уметничког порекла, дела и утицаја. У раду се првенствено разматра тзв. *Мадона Ручелај*, коју је славни мајстор започео 1285. године. Темељно истраживање те слике на дасци, изузетних димензија, сматра се основом за разумевање Дучовог потоњег рада. Слика је анализирана на неколико нивоа. Размотрени су њена композиција, стил, просторна структура, иконографија, симболика и орнаментика. То је учињено да би се утврдило Дучово специфично уметничко схватање у раној фази рада. Такво истраживање подразумева раздвајање уметникових јединствених карактеристика од оних одлика које се могу препознати и код других водећих савремених сликара, нарочито код Чимабуа. Посебна пажња посвећена је изузетној композицији анђела који клече и придржавају трон.

У чланку се разматрају још два рана Дучова рада, настала приближно у исто време када и *Мадона Ручелај*. Један је *Мадона и шри фрањевца*, слика малих димензија која се чува у Пинакотеци у Сијени. Њен стил и симболика доводе се у везу с *Мадоном Ручелај*. Други рад је округли оловни прозор на апсиди катедрале у Сијени, започет 1287/1288. То изванредно дело приписивано је и Чимабуу и Дучу. Недавна рестаурација слике омогућила је да се занимљиво питање ауторства поново размотри.

Wall Paintings in Churches with a Limited Christological Cycle

Archimandrite Silas Koukiaris

Dedicated to Father Superior
Archimandrite Theofilon Bouyiouleka

УДК 75.052.033.2(495.5+495.2):271.2-312

This paper deals with twelve small Cretan and Peloponnesian churches, painted in the 13th, 14th and 15th centuries. The iconographical program in these churches includes very limited christological cycles. On the contrary, the lives of the patron saints of the churches are illustrated extensively. This phenomenon is related to the growing importance of hagiology from the end of the 13th century onwards.

The message conveyed by the iconographic programme of the Byzantine church embodies two fundamental notions of the Christian faith. The first of these notions is the Incarnation of the Word of God and His actions on earth, that is to say His First Coming, which forms the necessary precondition for fulfillment of the divine economy's plan, the aim of which is the salvation of man.[1] The other notion is the Second Coming, which constitutes the completion of the entire divine plan.[2] D. Mouriki mentions that the figurative rendering of these two fundamental principles, which define the iconographic programme of the churches, are differentiated to a greater or lesser degree according to the church's consecration, its specific use, the role of ktetor and the artists, and also according to the relative importance of the donors' preferences, existing examples, and, of course, the dimensions of the buildings themselves.[3]

The developed and defined iconographic programme since the eleventh century, however, was not fully applicable to churches that did not include a dome, examples of which constitute a fairly significant number.[4] In them, the absence of the Pantokrator deprived the iconographic programme of an opportunity to give the church a clear symbolism representing "the universe in miniature".[5] In such cases, the centre of gravity is transferred to the next most important architectural part of the church, which is the arch of the pulpit.[6]

In Greece, we see many single-spaced, arched churches of small proportions,[7] which due to the simplicity of their construction became an attractive choice as chapels or private chapels of prayer.[8] Twelve single-spaced, arched and two groin-vaulted churches in Crete and the Peloponnese, dating from the second half of the thirteenth to the fifteenth century, present an interesting iconographic programme: according to the established rules, we would expect the arch to be decorated with scenes from the christological cycle, and if there was enough space remaining, with scenes from the cycles of the saints to whom the church was consecrated, or even the cycle of a secondary honoured saint. In these churches, by contrast, renderings of the christological cycle number but a few and only those deemed essential, while on the western section of the arch that corresponds to the nave and the cross arch of the groin vaults, the only depictions are those of the lives of the saints to whom the churches are consecrated. The iconographic programme of these churches will form the subject of the present study.

The majority of the twelve churches have been known to researchers for a long time. Three of them are consecrated to Saint Nicholas: the groin vaulted church in Klenia of Corinthia (1287), the one-spaced church in Neiata of Epidauros in Limira (second half of the thirteenth century), and the groin vaulted church in Mouri of Kisamos (thirteenth century). In Klenia, six scenes from the saint's life are placed on the cross arch (Fig. 1).[9] In the Neiata church, twelve scenes from his life cover the two legs of the west section of the arch,[10] while in Mouri, in Crete, renderings of the saint's three miracles have survived on the cross arch (Fig. 2).[11]

Furthermore, three churches are consecrated to the Archangels: the cavernous church of Saint John the Baptist (Archangel) in Bassara of Laconia (last quarter of the thir-

---

1 O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London 1948, 14–16; A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris 1957, 232–253. V. also Ντ. Μουρίκη, *Τα ψηφιδωτά της Νέας Μονής Χίου*, Athens 1985, 218.

2 V. Μουρίκη, *op. cit.* The iconographic programme of Byzantine churches, and especially the domes, manifests the cosmological symbolism of the church as the universe in miniature.

3 *Ibid.*, 218. V. also M. Γερούση, *Οι τοιχογραφίες του Αγίου Δημητρίου στο Μακρυχώρι και της Κοιμήσεως της Θεοτόκου στον Οξύλιθο της Ευβοίας*, Athens 1991, 192, where the relevant bibliography comes from.

4 Μουρίκη, *op. cit.*, 218; Γερούση, *op. cit.*, 162.

5 Δ. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 15 (1999) 198.

6 Α. Μαντάς, *Το εικονογραφικό πρόγραμμα του ιερού βήματος των μεσοβυζαντινών ναών της Ελλάδος (843–1204)*, Athens 2001, 58.

7 Their width varies between three and four metres and their corresponding length between approximately six and eight metres; v. N. Νικονάνος, *Βυζαντινοί Ναοί της Θεσσαλίας από τον 10ο αιώνα ως την κατάκτηση της περιοχής από τους Τούρκους το 1393*, Athens 1979, 146.

8 Χ. και Λ. Μπούρα, *Η ελλαδική ναοδομία κατά τον 12ο αιώνα*, Athens 2002, 344, where relevant examples and bibliography can be found.

9 In the nave there are depictions of the Nativity of Christ, the Transfiguration, Prophets and Martyrs. V. M. Ασπρά-Βαρδαβάκη, *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στην Κλένια Κορινθίας*, Δίπτυχα 4 (1986) 100–125, and 125–128 for the Saint Nicholas scenes. V. also N. P. Ševčenko, *The Life of Saint Nicholas in Byzantine Art*, Torino 1983, 39.

10 On the western wall of the nave may have been the Crucifixion and, below, the Baptism. And for the scenes from Saint Nicholas's life, v. N. Δρανδάκης, Σ. Καλοπίση, M. Παναγιωτίδη, *Έρευνα στην Επίδαυρο Λιμηρά*, Πρακτικά ΑΕ (1983 — Α') 221–231.

11 K. Λασσιθιωτάκης, *Τοπογραφικός κατάλογος των τοιχογραφημένων εκκλησιών της Κρήτης*, Irakleion 1961, 24, № 31; idem, *Εκκλησίες της Δυτικής Κρήτης*, Κρητικά Χρονικά 21 (1969) 208–209; K. Gallas, K. Wessel, M. Borboudakis, *Byzantinisches Kreta*, München 1983, 197–199, where the scenes from Saint Nicholas's life can be found.

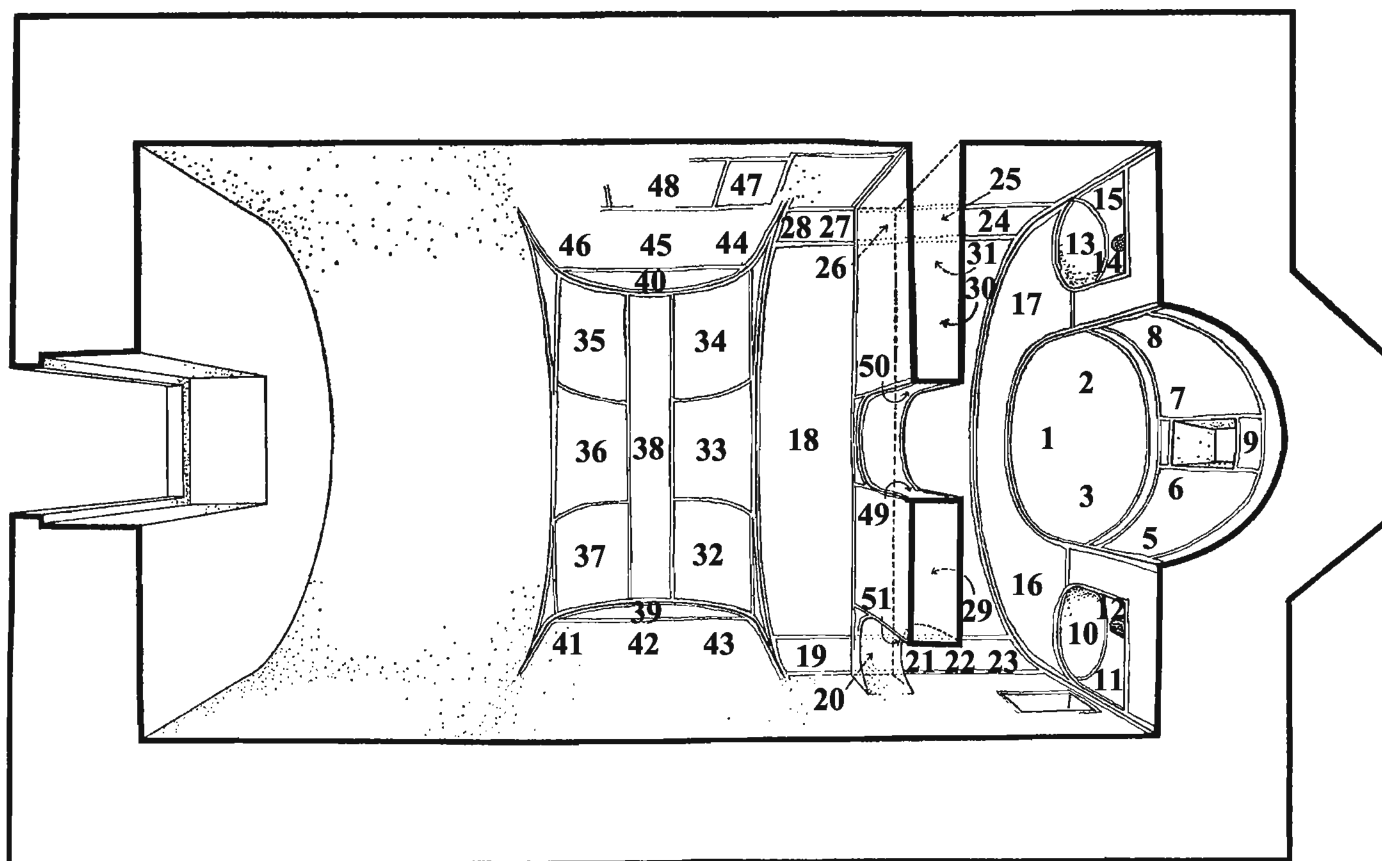


Fig. 1. Klenia near Korinthos, church of St. Nicholas (1287), painting arrangement

1. The Virgin
2. Archangel Gabriel
3. Archangel Michael
4. Dedicatory inscription
5. St. Athanasius
6. St. John Chrysostom
7. St. Basil the Great
8. St. Gregory the Theologian
9. Decoration
10. St. Nicholas
11. St. Stephen
12. St. Euplos
13. St. Blassios
14. St. Gregory of Nyssa
15. Unknown bishop
16. Angel from the Annunciation
17. Theotokos
18. The Ascension of Christ
19. Unknown saint
20. Unknown saint
21. St. Samonas
22. St. Gourias
23. St. Abibus
24. St. Cosmas
25. St. Theodote
26. St. Damian
27. St. Florus
28. St. Laurus
29. Unknown monk
30. Unknown monk
31. Unknown monk
32. St. Nicholas appears to St. Constantine
33. St. Nicholas appears to Ablabius
34. The three generals in prison
35. The birth of St. Nicholas
36. St. Nicholas is taken to school
37. St. Nicholas is consecrated bishop
38. Decoration
39. The Nativity of the Christ
40. The Transfiguration
41. Unknown prophet
42. Prophet Daniel
43. Unknown prophet
44. St. Catherine
45. St. Barbara
46. Unknown saint
47. St. Nicholas
48. St. George
49. Tetramorfos
50. A large sword
51. Unknown saint

teenth century), the church of Asomatos (Archangel Michael) in Ano Archanes of Crete (1315–1316), and the church of Ai-Stratigos in Panoros of Lagia in Mani. In the first church, the arch is covered by two large depictions of the Archangel's miracles.[12] In Asomatos, in Ano Archanes, there are six depictions from the Archangel's cycle on the arch, and one on the southern section (Figs. 3–4).[13] In Ai-Stratigos, in Lagia, the arch is decorated with two large scenes from Archangel Michael's cycle.[14]

In five of the churches in Crete consecrated to Saint George, a series of scenes from the saint's life occupies a large part of the decoration. Indeed, in Cheliana of Mylopotamos (August 1319), on the western part of the arch, there are scenes from the saint's cycle rendered in two rows.[15] In Meselerous of Ierapetra (first half of the fourteenth century), eight scenes from his cycle are depicted on the arch.[16] In Komitades of Sfakia (1313–1314), decorated by the iconographer Ioannis Pagomenos, events from the christological cycle are interspersed with ones from the saint's life, that is,

[12] The miracles are: 1) The Synaxis of Archangels. 2) The miracle at Chonae, v. Archimandrite Σ. Κουκιάρης, *Τα Θαύματα-Εμφανίσεις των Αγγέλων και Αρχαγγέλων στη Βυζαντινή Τέχνη των Βαλκανίων*, Athens–Ioannina 1989, 67.

[13] On the southern wall of the nave there is a depiction of the Crucifixion and, below, of the Threnos, on the western and northern walls the Last Judgement, and on the supporting arch depictions of saints; v. Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 75–76; Α. Κατσελάκη, *Ο Ναός του Αρχαγγέλου Μιχαήλ στις Αρχάνες Ηρακλείου (1315/16) και η Μνημειακή Ζωγραφική στην Κρήτη στις αρχές του 14ου αιώνα*, PhD dissertation, Ioannina 2003, 50–55.

[14] On the western wall of the nave there is a depiction of the Crucifixion, v. Ν. Δρανδάκης, Ε. Δωρή, Σ. Καλοπίση, Μ. Παναγιωτίδη, *Ἔρευνα στη Μάνη*, ΠΑΕ 1978, 155; Κουκιάρης, *Τα Θαύματα*, 81–82.

[15] Μ. Μπορμπουδάκης, *Η Βυζαντινή Τέχνη ως την Πρώιμη Βενετοκρατία στην Κρήτη. Ιστορία και Πολιτισμός* II, Crete 1988, 51; I. Spatharakis, *Dated Byzantine Wall-Paintings of Crete*, Leiden 2001, 53–55, where scenes from the cycle of Saint George are numbered and commented upon, while on the western wall of the nave is a depiction of the Crucifixion.

[16] Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 379–380, № 20.

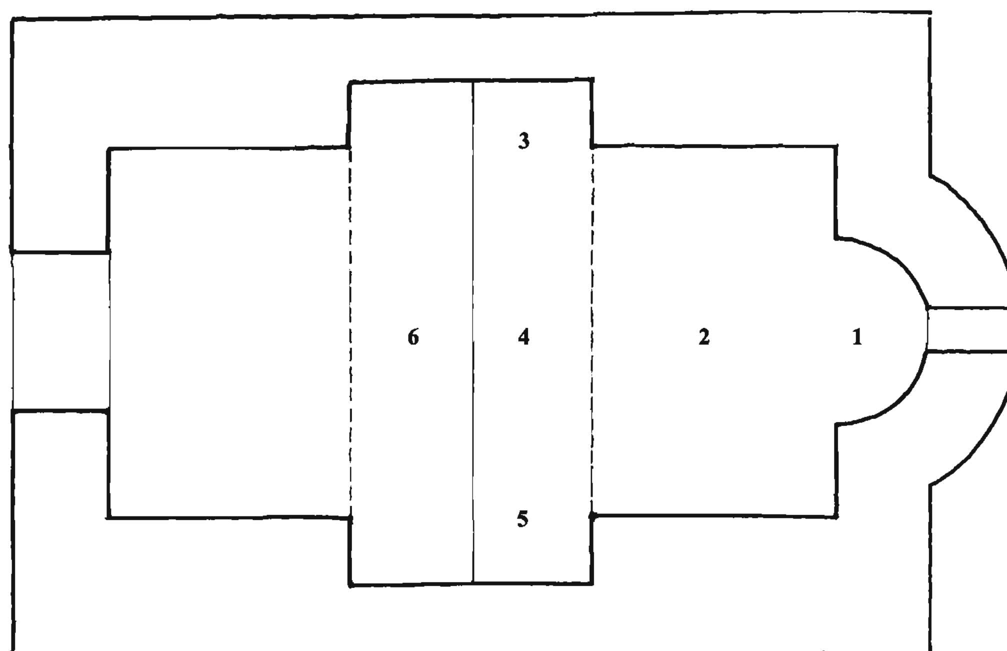


Fig. 2. Mouri, Kissamos (Crete), church of St. Nicholas (13th), painting arrangement

1. The Hospitality of Abraham
2. The Annunciation
3. St. Nicholas appears to the Emperor Constantine
4. St. Nicholas appears to Ablabius
5. Sea story
6. The Annunciation to Anne

there are depictions from the cycle placed on parts of the arch, and others placed on the north and south walls (Fig. 5).[17] Almost the same iconographic programme was applied later by Georgios Provatopoulos, who decorated the churches of Saint George in Koustogerako (beginning of 1494) (Fig. 6) and Kato Floria of Selinos (28th July, 1497) (Fig. 7).[18]

Finally, in some other churches, we find cycles from the lives of saints not commonly depicted in Byzantine art.[19] In Saint John the Baptist's church at the village of Agios Vasileios of the province of Pedias, Crete (1291), five scenes from the Baptist's life are placed on the arch of the nave.[20] In the church of Saint Paraskeve in Pediado (fifteenth century), the western part of the arch is occupied by twenty scenes from the cycle of the venerated saint in two successive rows.[21] Even in the church of Saint Anne in Kantanos of Selinos (Annisaraki), also in Crete (1457), seven scenes from the life cycle of the mother of Theotokos are found on the western part of the arch.[22]

We have seen that the twelve aforementioned churches with limited christological cycles are situated in Crete and the Peloponnese. In these churches we see figurative representations of only the fundamental creeds of the Orthodox Church, that is, the Incarnation of the Divine Word with the earliest and last events of His earthly life. The iconography of the eastern section that corresponds with the space of the altar does not deviate from the established iconographic programme.[23] On the quadrant of the arch, according to the established norms, there is a depiction of the Platytera who projects the doctrine of the Incarnation,[24] or the incarnated Word of God and, slightly further below, the co-officiating Hierarchs.[25] In all depictions there is a rendering of the Annunciation, in other words the scene of the Incarnation's origin. The Annunciation's established position is on the uppermost part of both sides of the arch.[26] The Incarnation could also be represented by other scenes, such as the Nativity of Christ, found in two churches, although in the nave rather than by the altar, the Holy Mandylion,[27] found in three churches, the Hospital-

---

[17] *Ibid.*, 111–114, № 134. V. also Spatharakis, *op. cit.*, 217–218.

[18] Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 81; Spatharakis, *op. cit.*, 217–218.

[19] This phenomenon continued in the post-Byzantine era too in two churches in Mavrovounio, Saint George in Šišić and Saint Paraskeve in Mrkovi at the end of the 17th century, which were painted by Dimitrios Daskal. In the Šišić church there are depictions only of the Assumption of the Virgin Mary and fourteen scenes from Saint George's cycle. In the Mrkovi church the renderings consist of the Annunciation, the Ressurection of Lazarus, the Pentecost, and seventeen scenes from Saint Paraskeve's cycle. Cf. P. Mijović, *Bokokotorska slikarska škola XVII–XIX vijeka i zograf daskal Dimitrije*, Titograd 1960, 17–22, 22–31.

[20] The Nativity of Christ is depicted on the southern wall, while the Crucifixion and the Last Judgment are depicted on the western wall, v. Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 77, № 489; Μπορμπουδάκης, *op. cit.*, 57–58. For scenes taken from the life of Saint John the Baptist v. Spatharakis, *op. cit.*, 14–15.

[21] On the western wall of the nave as well as on parts of the northern and southern walls there are depictions of the Last Judgment, v. Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 78, № 499; Μπορμπουδάκης, *op. cit.*, 52. For scenes taken from the saint's cycle v. Archimandrite Σ. Κουκιάρης, *Ο Κύκλος του Βίου της Αγίας Παρασκευής της Ρωμαίας και της εξ Ικονίου στη Χριστιανική Τέχνη*, Athens 1994, 58–62.

[22] Λασσιθιωτάκης, *op. cit.*, 38–39, № 147; Κ. Καλοκύρης, *Ιωάννης Παγωμένος, ο Βυζαντινός Ζωγράφος του ΙΔ΄ αιώνος*, Κρητικά Χρονικά 12 (1958) 354; Spatharakis, *op. cit.*, 207–210, where additional bibliography and scenes from Saint Anne's cycle can be found.

[23] Μαδεράκης, *op. cit.*, 33.

[24] Μαντάς, *op. cit.*, 57–59, where the relevant bibliography can be found.

[25] Χ. Κωνσταντινίδη, *Ο Μελισμός*, PhD dissertation, Athens 1990.

[26] Ι. Δ. Βαραλής, *Παρατηρήσεις για τη Θέση του Ευαγγελισμού στη Μνημειακή Ζωγραφική κατά τη Μεσοβυζαντινή Περίοδο*, ΔΧΑΕ 19 (1997) 201–219; Μαντάς, *op. cit.*, 175–183, 228.

[27] A. Grabar, *La Sainte face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, SK 2 (1931) 16–32; K. Weitzmann, *The Mandylion and Constantine Porphyrogennetos*, CA 2 (1960) 163–184; Στ. Παπαδάκη-Oekland, *Το Άγιο Μανδήλιο ως το Νέο Σύμβολο σε ένα Αρχαίο Εικονογραφικό Πρόγραμμα*, ΔΧΑΕ 14 (1989) 238–294 (with bibliography); Ν. Γκιολές, *Ο Βυζαντινός Τρούλλος και το Εικονογραφικό του Πρόγραμμα*, Athens 1990, 181–183; Μαντάς, *op. cit.*, 139–144, where additional bibliography can be found.



Fig. 3. Ano Archanes, Crete, church of the Archangel Michael (1315–1316), naos, the northern half of the barrel vault, scenes from the cycle of the Archangel Michael

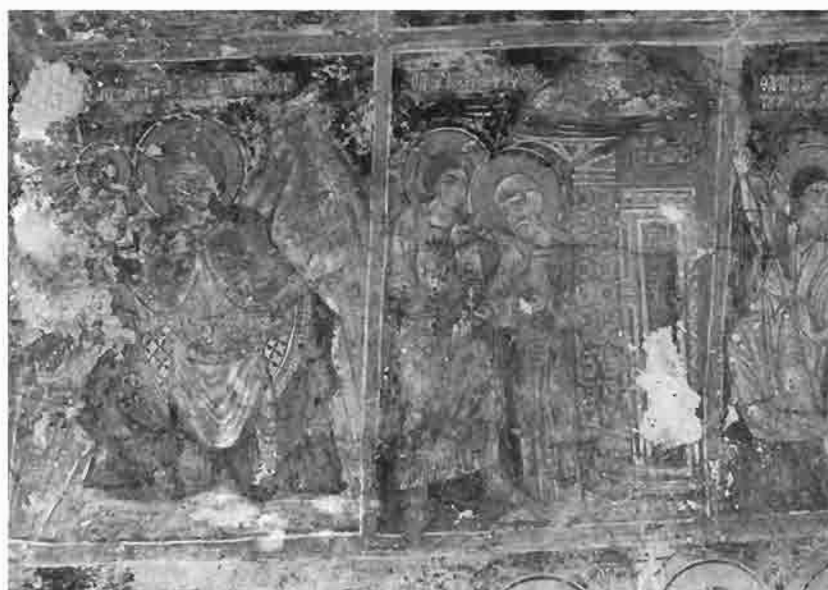


Fig. 4. Ano Archanes, Crete, church of the Archangel Michael (1315–1316), naos, the southern half of the barrel vault, scenes from the cycle of the Archangel Michael

ity of Abraham in five churches,[28] and Abraham's Sacrifice of Isaac, in two churches.[29] This last scene is considered a prefiguration of the Incarnated Word's Crucifixion.[30]

The end of Christ's life on earth is presented in the iconographic programme of the aforementioned churches with depictions of the Crucifixion, in eight churches, and of the Ascension, which occupies the eastern part of the arches corresponding to the altar in all of these churches. This scene is given an eschatological context[31] and is related to the reference to the Ascension that takes place in the Liturgy.[32] In the nave, the Orthodox Church's eschatological teachings are represented by scenes of the Last Judgement, depicting in only three of the aforementioned churches.[33] Other scenes from the christological cycle, such as the Transfiguration, the Baptism, or the Threnos, have survived only once respectively.

The phenomenon of depicting scenes from the lives of the saints has a long tradition in Christian art, making its appearance quite early, in the "Martyrdoms", and continues, especially in chapels attached to important churches such as Santa Maria Antiqua in Rome (751–752).[34] However, it appears principally in certain Cappadocian chapels of the ninth and tenth centuries, where a more developed cycle of scenes, taken from the saint's life to whom the chapel was consecrated, has survived.[35] In these chapels, subject of a remarkable study by G. Babić, holy relics or miraculous icons of the venerated saints were kept.[36] It was not until latter that tombs of patrons, donors, priests or people of particular importance were placed in these chapels.[37] It is known that in such chapels services like celebrations for the saint's day, or memorial services for the patrons, donors, monks etc., were held.[38] The body of the dead would also be placed in the chapel for the last respects, or for the funeral liturgy to be sung. Furthermore, in the church of Saint Sophia, in Kiev (1037–1045), built by the Great Duke Jaroslav, we see that there are three chapels decorated with scenes from the lives of the saints.[39] In Serbia, from the time of Saint Sava (thirteenth century) until today, several chapels attached to churches were founded and decorated by members of the ruling class or magnates of the area, who would dedicate them to the patron saints of their dynasty or family.[40] Babić interpreted the iconographic programme of the churches' side chapels based on written sources, that is, based on the typika of various monasteries, the typikon of the Great Church, the Constantinople synaxarion, and other ecclesiastical sources, as well as on historical data from each period.[41]

The churches that form the subject of this study, however, are not side chapels but small, independent churches. Their humble proportions, the impromptu building materials, the great number of patrons mentioned on the donor inscriptions,[42] and the number of donors inscribed on the majority of these churches all indicate that the specific churches were private, belonging to a family or to a group of fellow-countrymen.[43] Furthermore, their iconographic programme, for which, naturally, the first word belonged to the patrons and donors, seems to be dictated by the same concern, that is the promotion of their patron saint's life.[44] What were the rea-

[28] Κουκιάρης, *Τα Θαύματα*, 106–111; Μαντάς, *op. cit.*, 180–189, with bibliography.

[29] Κουκιάρης, *op. cit.*, 112–113.

[30] *Προς Εβρ.* 11, 7–9; Ευσταθίου Αντιοχείας, *Αμφιβαλλόμενα Υπομνήματα εις την Εξαήμερον*, PG 18, 764; Ωριγένους, *Εις την Γένεσιν* (εκλογαί), PG 12, 117; Ι. Τσαγγαλίδης, *Προτυπώσεις της Καινής Διαθήκης εν τη Παλαιά*, Thessalonika 1975, 8; Κουκιάρης, *op. cit.*, 32, 44.

[31] Μαντάς, *op. cit.*, 197.

[32] Α. Ξυγγόπουλος, *Η Τοιχογραφία της Αναλήψεως εν τη αψίδι του Αγίου Γεωργίου Θεσσαλονίκης*, ΑΕ (1938) 43; Μαντάς, *op. cit.*, 198.

[33] M. Garidis, *Études sur le Jugement dernier post-byzantin du XVe à la fin du XIXe siècle. Iconographie, esthétique*, Thessalonika 1985.

[34] A. Grabar, *Martyrium. Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique* II, Paris 1946, 100–103; G. Babić, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969, 83–85.

[35] *Ibid.*, 83–84.

[36] *Ibid.*, 175.

[37] *Ibid.*, 175.

[38] *Ibid.*, 84, 175.

[39] *Ibid.*, 105, 107.

[40] *Ibid.*, 129–158. The churches that the text refers to are the ones of Mileševa (before 1228), exonarthex of Studenica (1233/1234), Morača (1252), Sopoćani (1263–1268), Arilje (1296), and Žiča (1309–1316).

[41] *Ibid.*, 9–61.

[42] Inscriptions like these survive in Saint Nikolaos in Klenia of Corinthia, Saint John of Agios Vasileios Pediados; there are no depictions of the patrons that survive. V. S. Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Wien 1992, 76–77, 93.

[43] Two donors are depicted in Archanes, eight in Heliana, three in Annisaraki, ten in Komitades, and the whole Floriotis family in Kato Floria.

[44] For such indications, see N. B. Δρανδάκης, *Οι Τοιχογραφίες του Αγίου Νικολάου στον Άγιο Νικόλαο Μονεμβασίας*, ΔΧΑΕ 9 (1979) 38; Archimandrite Σ. Κουκιάρης, *Η Θέση του Επωνύμου Αγίου στο Εικονογραφικό Πρόγραμμα του Βυζαντινού Ναού (γενικές αρχές)*, Κληρονομία 22 (1990) 105–120.

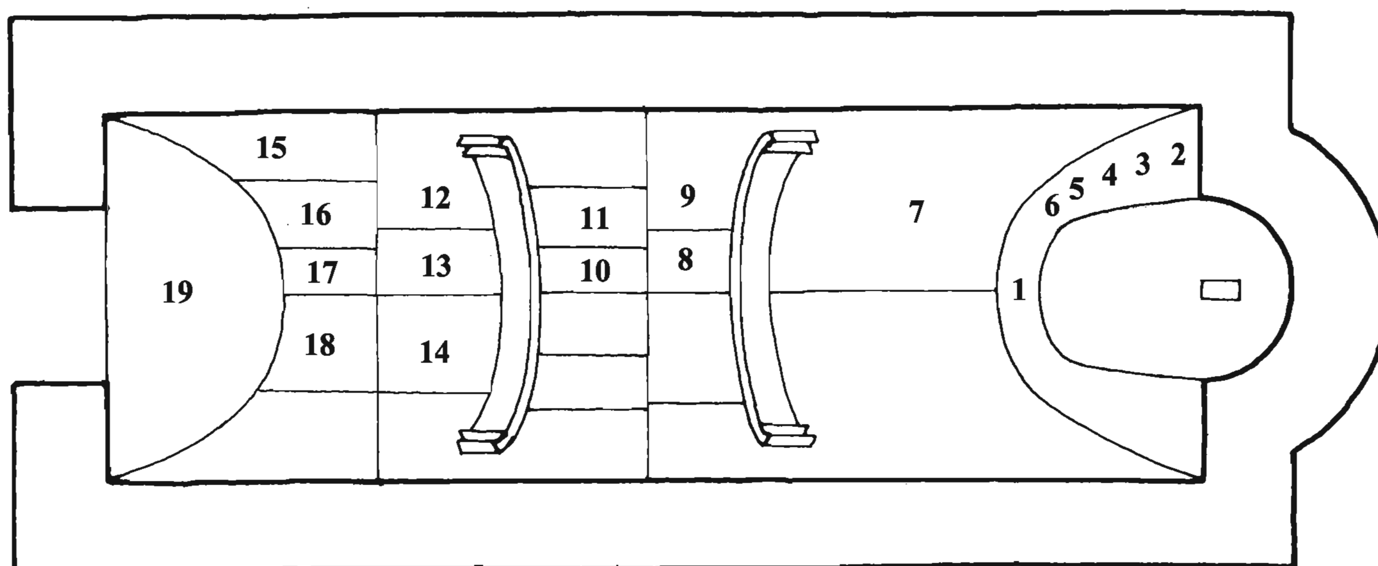


Fig. 5. Komitades, Crete, church of St. George (1313/1314), painting arrangement

1. The hospitality of Abraham
2. St. Stephen
3. St. Blassios
4. St. Titus
5. Unknown bishop
6. Unknown bishop
7. The Ascension of Christ
8. The Nativity of Christ
9. The Baptism of Christ
10. St. George thrown into the lime pit
11. St. George on the wheel
12. The Empty Tomb
13. Harrowing of Hell
14. Entry into Jerusalem
15. The Beheading of St. George
16. St. George burned by torches
17. Drakontoktonia
18. St. George thrown in the cauldron
19. The Crucifixion

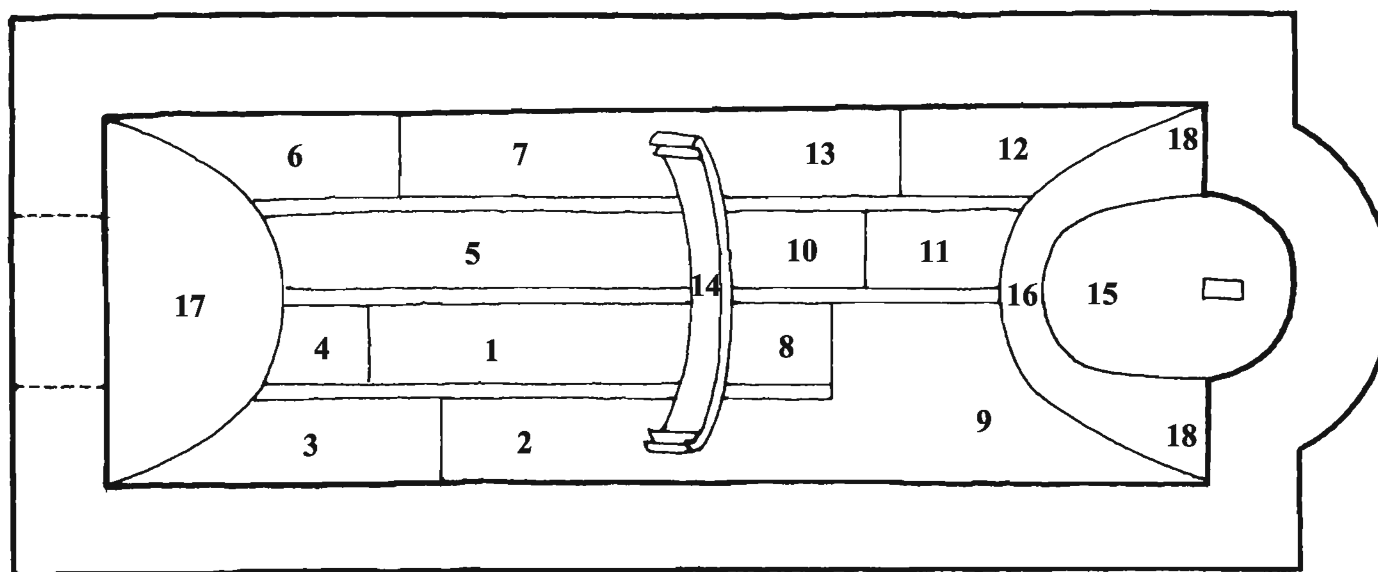


Fig. 6. Koustogerako, Crete, church of St. George (1494), painting arrangement

1. St. George thrown in the cauldron
2. The Beheading of St. George
3. The Transfiguration
4. St. George wearing heated books
5. Drakontoktonia
6. Scraping of St. George
7. The breaking the wheel of St. George
8. Unknown saint
9. The Ascension of Christ
10. The Annunciation
11. St. Symeon holding the Christ-child
12. The Baptism of Christ
13. The Nativity of Christ
14. Prophets
15. Christ the Pantokrator
16. The hospitality of Abraham
17. The Annunciation
18. The Crucifixion

sons, though, that made patrons order the iconographers on the one hand to restrict the christological cycle's scenes to only the necessary, to those illustrative of the Orthodox Church's basic doctrines, and on the other to fill the part of the arch that relates to the nave with incidents from the venerated saint's life?

This characteristic of the iconographic programme in the majority of the aforementioned small churches, and especially those in Crete, has already been highlighted by research.[45] We believe, however, that the interpretation of the fresco decorations in these churches should not be sought generally in the liturgical typika, or on surviving monastic typika. On the contrary, the iconographers must have based their depictions, following their patrons' suggestions, on hagiological texts, which constituted readings favoured by the patrons

[45] Μπορμπουδάκης, *op. cit., 51–53;* Μαδεράκης, *op. cit.*, 30–33; Κατσελάκη, *op. cit.*, 315.

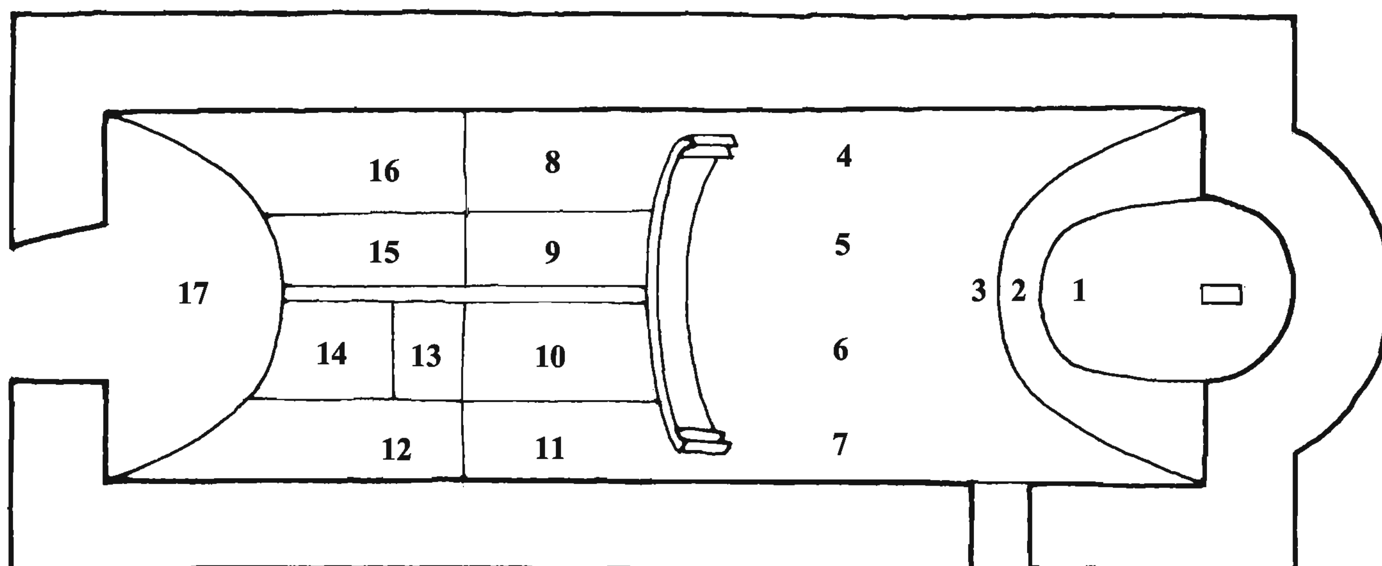


Fig. 7. Kato Floria, Selinos, Crete, church of St. George (1497), painting arrangement

1. Christ the Pantokrator
2. The hospitality of Abraham
3. The Ascension
4. Unidentified scene
5. Unidentified scene
6. The Annunciation
7. The Nativity of Christ
8. Ruined fresco
9. The Transfiguration
10. St. George in the cauldron
11. St. George on the wheel
12. The Raising of Lazarus
13. The Beheading of St. George
14. Unknown saint
15. Drakontoktonia
16. The Dormition
17. The Crucifixion

themselves. Especially from the late thirteenth century and on to the present, a period that covers the building of the churches in this study, there is an exceptional flourishing of hagiology, and great ecclesiastical authors devote themselves to it, such as the Patriarch Gregorios Kyprios, Theodore Metochites, Constantine Acropolites, Theodore Pediasimos, Theoktistos Stoudites, the monks Chariton, Gregorios, Nephon, Makarios, Anthimos of Crete, Philotheos Kokkinos, the Patriarch of Constantinople, and many others.[46] It is also a known fact that hagiology reaches a new height with the movement of the Hesychasts, starting in the early fourteenth century.[47]

It is also a well-documented fact that from the late thirteenth century, approximately one quarter of the surviving encomiums and orations dedicated to the Archangels and their miracles have been written,[48] and one third of the orations/encomiums for Saint John the Baptist.[49] From the twenty-five surviving panegyrics for Saint Nicholas, nine were written during these centuries.[50] Constantine Acropolites (died c. 1321) wrote an oration for Saint Paraskeve, whereas the unsigned orations concerning her martyrdoms survive in manuscript form from the Palaeologean period.[51] To the same era belong several orations about Saint George, from the surviving nineteen of known author,[52] while the orator Georgios wrote an panegyric for the foremother Anne in the fourteenth century.[53] The special honour that was paid, and continues to be paid, by the Orthodox Church and laymen to the above saints, is confirmed also by the fact that, as Symeon of Thessalonica (died 1430) mentions, each day of the week was dedicated to them: Monday to the Archangels, Tuesday to Saint John the Baptist, Thursday to the Apostles and Saint Nicholas, Friday to the Holy Cross, while Saturday was dedicated to All Saints and the dead.[54]

It is likely that during the fourteenth century, the Hesychast movement contributed to the reinforcement and expansion of the honour and veneration of the saints, and consequently to the spread of hagiological texts.[55] The religiosity that resulted from within this movement not only encouraged the faithful to struggle for their sanctification by the grace of God, using as a starting point the sacrament of the Eucharist, it also projected the ideal of the godly man. It was, that is to say, the time of the promotion a righteous humanism, which found its figurative expression in the aforementioned churches, through the depiction of scenes from the venerated saint's life, scenes that showed the way in which the saint reached for personal sanctification.[56]

We believe that this characteristic will be better understood once our attention focuses on the ecclesiastical and, especially, the political situation of the areas where these churches are situated, in Crete and in the Peloponnese. In Crete, during the time of the Venetian occupation (1211–1669), the Orthodox bishops were banished and replaced by members of the Roman clergy.[57] There were no Orthodox hierarchs to ordain

---

46 Δ. Τσάμης, *Αγιολογία*, Thessalonika 1985, 40.

47 *Ibid.*, 41–42.

48 F. Halkin, *BHG* 1, 4–43, 118–120; 2, 120–122; Κουκιάρης, *Τα Θαύματα*, 191–195.

49 Halkin, *op. cit.*, 267–284; Α. Κατσιώτη, *Οι σκηνές της ζωής και ο εικονογραφικός κύκλος του αγίου Ιωάννη Προδρόμου στη βυζαντινή τέχνη*, Αθήνα 1998, 11–17.

50 Ševčenko, *op. cit.*, 16–17.

51 Halkin, *BHG* 2, 171–172; Κουκιάρης, *Ο Κύκλος του Βίου*, 188–190.

52 Halkin, *BHG* 1, 212–223; T. Mark-Weiner, *Narrative Cycles of the Life of St. George in Byzantine Art*, PhD dissertation, New York University 1977, 27–28.

53 Halkin, *BHG* 1, 44–45.

54 Συμεών Θεσσαλονίκης, *Τα Άπαντα. Περί των Νυχθημερόν Ιερών Ακολουθιών*, Athens 1868, 271. About Saint Nicholas, v. *Παρακλητική* of the day of Thursday in all eight tunes.

55 V. Καλομοιράκης, *op. cit.*, 214–215, 1963.

56 Γ. Μαντζαρίδης, *Η Περί Θεώσεως του Ανθρώπου Διδασκαλία Γρηγορίου του Παλαμά*, Thessalonika 1963, 59. Also v. Hieromonk Α. Ράντοβιτς, *Το Μυστήριο της Αγίας Τριάδος κατά τον Άγιον Γρηγόριον Παλαμά*, Thessalonika 1973, 19, 26, 195.

57 Χρ. Μαλτέζου, *Η Κρήτη στη διάρκεια της περιόδου της Βενετοκρατίας (1211–1669)*, in: *Κρήτη, Ιστορία και Πολιτισμός* II, Crete 1988, 131; eadem, *Λατινοκρατούμενη Ελλάδα — Βενετικές και Γενουάτικες κτήσεις*, ΙΕΕ 9 (1974) 245.



Fig. 8. Episkopi Pedias, Crete, church of Agia Paraskeve, south vault of narthex, the cycle of St. Paraskeve



Fig. 9. Episkopi Pedias, Crete, church of Agia Paraskeve, north vault of nartex, the cycle of St. Paraskeve



Fig. 10. Episkopi Pedias, Crete, church of Agia Paraskeve, narthex, the cycle of St. Paraskeve

priests and, while the Roman clergy strive to convert the Orthodox people of Crete, clergy and laymen alike reacted with fanaticism.[58] The political situation on the island was equally grim: the repeated revolts against the Venetians testify to the hostile attitude the local inhabitants held towards the conquerors.[59] Similar, although not as severe, was the ecclesiastical situation in certain areas of the Peloponnese, where clergy and laymen reacted with perseverance against the foreign conquerors.[60]

Taking the ecclesiastical and political situation from the thirteenth to the fifteenth century in Crete and the Peloponnese into consideration, we can clearly understand the reasons that contributed to the patrons' preference for depictions of extended cycles from the lives of the saints in the chapels they founded. The cycles of the Archangels that survive in the three aforementioned churches, those consecrated to the Archangels and the Taxiarchis, include depictions of city liberations, punishment of the impious, and the protection/salvation of people and churches.[61] The cycle of Saint George that survives in the churches consecrated to the Tropaioforos includes, almost exclusively, renderings of torture and confession in front of rulers/judges.[62] In addition, in the cycle of Saint Paraskevi at Episkopi in Pediados, Crete, the depicted executioners/torturers wear the dress of Latin conquerors (Figs. 8–10).[63] Finally, in three of the aforementioned churches dedicated to Saint Nicholas, scenes of ships being rescued and the salvation of prisoners and the wrongly condemned are included in the saint's cycle.[64]

In conclusion, it would be legitimate, I believe, to state that the general ecclesiastical situation in Crete and the Peloponnese during the post-Byzantine period, is reflected in the iconographic programme of single-spaced and cross-vaulted churches of small proportion and limited ambition, that are sit-

[58] Eadem, *Η Κρήτη*, 132.
[59] *Ibid.*, 115–129.
[60] Eadem, *Λατινοκρατούμενη Ελλάδα*, 246–247, 262–263.
[61] Κουκιάρης, *Τα Θαύματα*, 114–117, 123–127, 133, 138, 143, 163–170, 172, 176.
[62] Mark-Weiner, *op. cit.*, 126.
[63] Κουκιάρης, *Ο Κύκλος του Βίου*, 58–61, figs. 17–21.
[64] Ševčenko, *op. cit.*, 95–114, 143–148.

uated in these areas. It was exactly this situation that served as the foundation on which the artists and donors figuratively expressed their desires. In these churches, the depictions of the christological cycle were significantly restricted while at the same time extended cycles of the venerated saints were developed. It seems that the patrons, because of their devotion to certain saints, compelled the commissioned iconographers to draw from the lives of the saints and choose those scenes that would fortify patience and perseverance for them and their families against the sufferings they had to endure from their foreign oppressors. It cannot be accidental that at the same period a great deal of orations and encomiums were written by great ecclesiastical authors to honour the saints to whom the aforementioned churches were consecrated.

Зидне слике у црквама са ограниченим христолошким циклусом

Силас Кукиарис

Дванаест малих цркава које су изабране за ово истраживање налазе се на Криту и Пелопонезу, а живописане су од XIII до XV века. У оквиру христолошког циклуса у њима су представљени само основни хришћански догмати, то јест оваплоћење Бога Логоса с првим и последњим догађајима његовог овоземаљског живота. Само у три храма приказано је учење Цркве о есхатолошким догађајима Другог Христовог доласка.

Имајући у виду сажетост христолошког циклуса, јасно је да је ктиторе проучаваних храмова више занимало представљање сцена из живота светих којима су храмови посвећени. Разлози који су водили томе да се сводови храмова испуне сценама из живота светих могу се пронаћи у наглом развоју хагиологије од краја XIII века. Врхунац тог развоја достигнут је током XIV века, нарочито у време цветања исихастичког покрета.

Будући да су проучавани мали приватни храмови на Криту и Пелопонезу, а с обзиром на политичке и црквене прилике на тим окупираним просторима, може се помишљати на још један разлог који је опредељивао ктиторе храмова да поручују опширне циклусе посвећене животима светитеља. Ти циклуси углавном садрже сцене мучеништва, али и сцене спасавања градова и личности од различитих невоља. Оне најчешће на метафоричан начин указују на збивања у поменутим областима у време када су се оне налазиле под разним освајачима. Неке сцене истовремено изражавају наду поручилаца да ће се њихова отаџбина избавити.

Тератолошки мотив у керамопластици Богородице Љевишке

Иконологија трифоре

Јанко Магловски

УДК 726.5.04.033.2(497.11 Peć):73.033.2

Аутор скреће пажњу на два керамопластичка детаља украса олтарске трифоре Богородице Љевишке у Призрену и препознаје их као линеарно рађене главе змијоликих и змајоликих немани, присутне у репертоару тератолошког украса. Аутор такође показује да је олтарска апсида Богородице Љевишке опасана сугубом аспидом, симболом зла овога света. У тексту се први пут упоређују керамопластички украс фасада цркве и тератолошки украс на страницама књига.

Овом приликом желео бих да исправим једну грешку, пре заблуду, која се поткрала приликом описа керамопластичког украса олтарске трифоре Богородице Љевишке.[1] У монографији о архитектури тог призренског храма С. Ненадовић трифору описује овако: „На источној страни апсиде налази се трифора; прозори трифоре су сви исте висине од 1,70 m. Допрозорници трифоре су од бигра, као и лук, који има једноставан профил. Њих прати трака од керамичких елемената, исто као и код трифоре јужног забата. При дну, на крајевима ове траке налазе се *две мале рибе од печене глине* (подвукао Ј. М.). Унутрашња ширина трифоре је 1,09 m, а висина до темена првог лука 2,59 m. Тимпанон изнад прозора попуњава један крст од лончића; између кракова крста налазе се слова ИС ХС НИ КА, која су израђена од малих опека, а нису резана као остали натписи са ове цркве. Испод крста, као и лево и десно од њега, налазе се траке од керамичких елемената, свих врста које су употребљене на овој цркви.“[2]

Мотив *две мале рибе од печене глине* издваја се као јединствен детаљ међу публикованим узорцима керамопластичког украса с балканског подручја.[3] Лик малих риба у стручној литератури документован је цртежом који је сасвим поуздан (сл. 1).[4] Фотографија једне од две рибице, оне с јужне стране трифоре, веома је добро репродукована (сл. 2).[5] Насупрот томе, фотографија трифоре на апсиди лоше је репродукована, а за нашу расправу је неупотребљива стога што „рибице“ нису обухваћене кадром.[6] Фотографија приказује стање у току радова 1950–1952. Изглед трифоре по завршетку радова на ре-

---

[1] Истраживање украса на фасадама српских средњовековних цркава изазовно је и пуно загонетки. Исказ се односи колико на питања стила толико и на проблеме садржаја, на проблеме значења предочених мотива. У нашој природи јесте да с више удивљења застајемо пред сложенијим ликовима, иако их, најчешће, гледамо тек као богату „шару“. И многи стручњаци ће, задивљени њиховом израдом, на месту на којем треба да опишу храм рећи да су фасаде богато украшене каменом пластиком или керамопластичким елементима, или, код каснијих стилова, да су фасаде оживљене пиластрима и богато разуђеним венцима. Како да не налазе довољно времена да се њима подробније баве. Забележи се име ономе лику или архитектонском елементу који је препознат. Забуне и неразумевања су чести, што спада у право науке на погрешку, па чак и на саму заблуду. Недопустиви су немар и фалсификати. Посебно је недопустиво немарно графичко документовање материјала, на шта сам, када се то догађало, указивао. Керамопластички украс фасада на црквама касновизантијског раздобља још увек није довољно истражен у појединачним детаљима. Не располажемо збирним каталогом мотива који се у њему појављују. Сагледаване су опште одлике система и показан је хронолошки и просторни однос цркава чији је спољашњи изглед био улепшан на такав начин. Да би се омогућило опсежније сагледавање мотива, неопходно је обавити још неке претходне радње, пре свега дескриптивне природе. Овим радом желим да се прикључим том прегнућу и да научној јавности поново скренем пажњу на добро познат мотив изведен том врстом технике око источне трифоре на Богородици Љевишкој. Увођење керамопластичке декорације у архитектуру средњовековне Србије приписује се управо мајстору Николи, градитељу призренске катедралне цркве. Порекло начина обраде фасада тражи се у средишњим византијским областима.

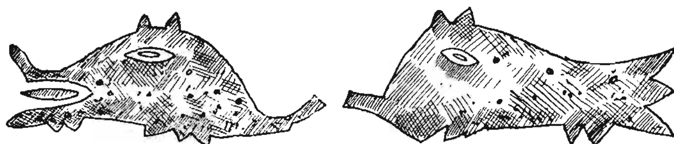
[2] С. Ненадовић, *Богородица Љевишка. Њен постанак и њено место у архитектури Милутиновог времена*, Београд 1963, 85.

[3] Керамопластички украс фасада позновизантијске архитектуре привлачио је пажњу многих истраживача. Упркос значајним доприносима појединих аутора његовом познавању, та важна појава није монографски обрађена. И сам методолошки приступ знатно се разликује од аутора до аутора. За добро разумевање керамопластичког украса средњовизантијске и позновизантијске архитектуре, схваћеног у најширем обиму, с показаним старим пореклом и развојем примене и мотива, пример је, с много стрпљења и однегованим језиком написан, текст Г. Суботића *Керамопластични украс*, in: *Историја примењене уметности код Срба* I, Београд 1977, 43–67. Радови важни за разумевање проблема у вези с керамопластиком Љевишке јесу: Ненадовић, *op. cit.*, 147–168, одељак: *Порекло керамопластике на цркви Богородице Љевишке*. Пре тога С. Ненадовић је објавио рад *Керамопластика Богородице Љевишке*, in: *Гласник Музеја Косова и Метохије*, Приштина 1956, 15–24; резултате његових истраживања сажела је Д. Панић у неколико реченица: Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 36–37; затим: A. Pasadaios, *Ο κεραμοπλαστικός διακόσμος των βυζαντινών κτηρίων της Κωνσταντινουπόλεως*, Αθήναι 1973; K. Tsoures, *Ο κεραμοπλαστικός διακόσμος των υστεροβυζαντινών μνημείων της βορειοδυτικής Ελλάδος*, Καβάλα 1988; В. Ристић, *Моравска архитектура*, Крушевац 1996, 96–108. Cf. и G. Velenis, *Building Techniques and External Decoration During the 14th Century in Macedonia*, in: *L'art de Thessalonique et des pays balcaniques et les courants spiritueles au XIV^e^ siècle*, Belgrade 1987, 95–105.

[4] Ненадовић, *Богородица Љевишка*, сл. 37, цртеж трифоре: *ibid.*, т. XXVIII. Суботић, *op. cit.*, сл. 19, ликове преноси у виду тамних силуета.

[5] Ненадовић, *op. cit.*, сл. 72. Фотографија јужног детаља „рибице“ репродукована је уз део текста у којем се расправља о пореклу керамопластике на цркви Богородице Љевишке, о оним елементима који се у Србији јављају једино на Љевишкој, али се о њима не говори посебице.

[6] Склон сам да поверујем да овакав кадар репродукованог дела фотографије дугујемо техничком уреднику Ненадовићеве књиге, пошто је кадар одмерен по „естетским“ начелима, а не по захтеву документовања научног текста. Проблем са „уметничком слободом“ техничких уредника код нас ни до данас није разрешен.



Сл. 1. Керамичке „рибице" са цркве Богородице Љевишке. Налазе се на крајевима керамичког фриза око прозора апсиде

конструкцији и заштити Богородице Љевишке у Ненадовићевој књизи није документован фотографијом, већ је то учињено цртежом који је непоуздан (сл. 3).[7] Фотографија стања по завршетку радова приказује целу олтарску апсиду снимљену с југа.[8] На њој се од трифоре мало види. Ваљано фотографско сведочанство о општем изгледу трифоре доноси монографија о архитектури византијског света аутора В. Кораћ и М. Шупут.[9] У раду Г. Суботића о керамопластичком украсу пренет је лик рибица попуњен црном бојом, попут силуета.[10] На основу предочене публиковане графичке документације и фотодокументације са сигурношћу се може расправљати о ликовним мотивима на трифори олтарске апсиде призренске катедрале.

Посветимо сада пажњу изгледу „малих риба" посматрајући цртеж преузет од Ненадовића (сл. 1). Покушамо ли да их детаљније опишемо, схватићемо да то није могуће учинити подједнако добро за обе. Десни лик могуће је пропратити текстом који ће читаоца пре убедити него уверити у то да је посреди мала риба.[11] Описати лик с леве стране као рибу неће бити лак задатак.[12] Описивање, што јесте основ анализе сваког ликовног дела, показује да лева риба из Богородице Љевишке ликом веома одступа од изгледа било које јединке животињског света која би припадала роду риба. На средини њеног тела налази се изразито бадемасто око, док рибе имају изразито округле очи. Њен реп није целовит, већ је расцепљен око средњег, издвојеног дела. Све нас то обавезује да ове творевине размотримо изнова. Заборавићемо на тренутак којим су животињама сматране и покушаћемо да потражимо неке нове могућности. У том подухвату леви лик, који је изазвао сумњу у то да су посреди рибе, биће пресудан.

Повезивање детаља из Љевишке с ликом рибе догодило се, а касније је и прихваћено, на основу просте визуелне асоцијације, без икаквог подробнијег бављења изгледом представа. Изостала је подробна дескрипција, а, сходно сврси текстова који их се дотичу, мотиви нису тумачени ни као могући део иконографске целине трифоре. После таквог слободног опредељења да су посреди рибе следи исказ да су оне усмерене ка отвору трифоре (cf. сл. 3), то јест да су усмерене ка орнаменту керамопластичке траке која обрубљује нишу трифоре. Тако схваћен, њихов положај, посматран на иконолошкој равни, води закључку да оне „гурају" траку или да „упливавају" у њу. Ако претпоставимо да је усмерење ликова оба мотива обрнуто, од трифоре упоље, онда две мале рибе стоје на левом и десном челу траке, оне је „вуку" (за собом). Околности у којима загонетни пар мотива љевишке трифоре делује мењају се из корена таквим новим посматрањем. С поља пуке асоцијације, типа „мрља на зиду", прелази се на поље поузданијих упоређивања. Примену компаративног метода не смемо скучити на подручје керамопластичког украса фасада цркава и цивилних здања пошто су мотиви љевишких „рибица" јединствени у тој области. Да би се поменути детаљи поузданије разумели, неопходно је да се трагање за њиховим значењем усмери на шире подручје ликовних мотива средњега века. Њихове силуете одгонетаћемо на подручју ликовног предочавања у којем су силуета, линија, обрис основно изражајно средство. То су истраживања керамопластике у историји архитектуре и тератологије у истраживању књишког украса.[13] Први пут ћемо разрешавати керамопластички мотив поредећи га с тератолошким репертоаром.

Посматрањем трифоре изнова, залажући се да се посматрано речима искаже, допунићемо опис њеног украса. Око нише у којој је изграђен утројени прозор изведена је керамопластичка трака од удвојених епсилона и с две иконографски неразрешене силуете, с по једном на сваком крају. У њима су линеарним ликовним поступком наглашене и без погрешке препознатљиве једино бадемасте очи. То их везује за многобројне тератолошке мотиве из књишког украса. Украс којим је обрубљена олтарска трифора Богородице Љевишке препознаје се као лик сугубе змије. У новом препознавању две мале рибе са Љевишке постају змијске главе. То захтева образлагање,

---

[7] Ненадовић, *op. cit.*, т. XXVIII.

[8] *Ibid.*, сл. 36.

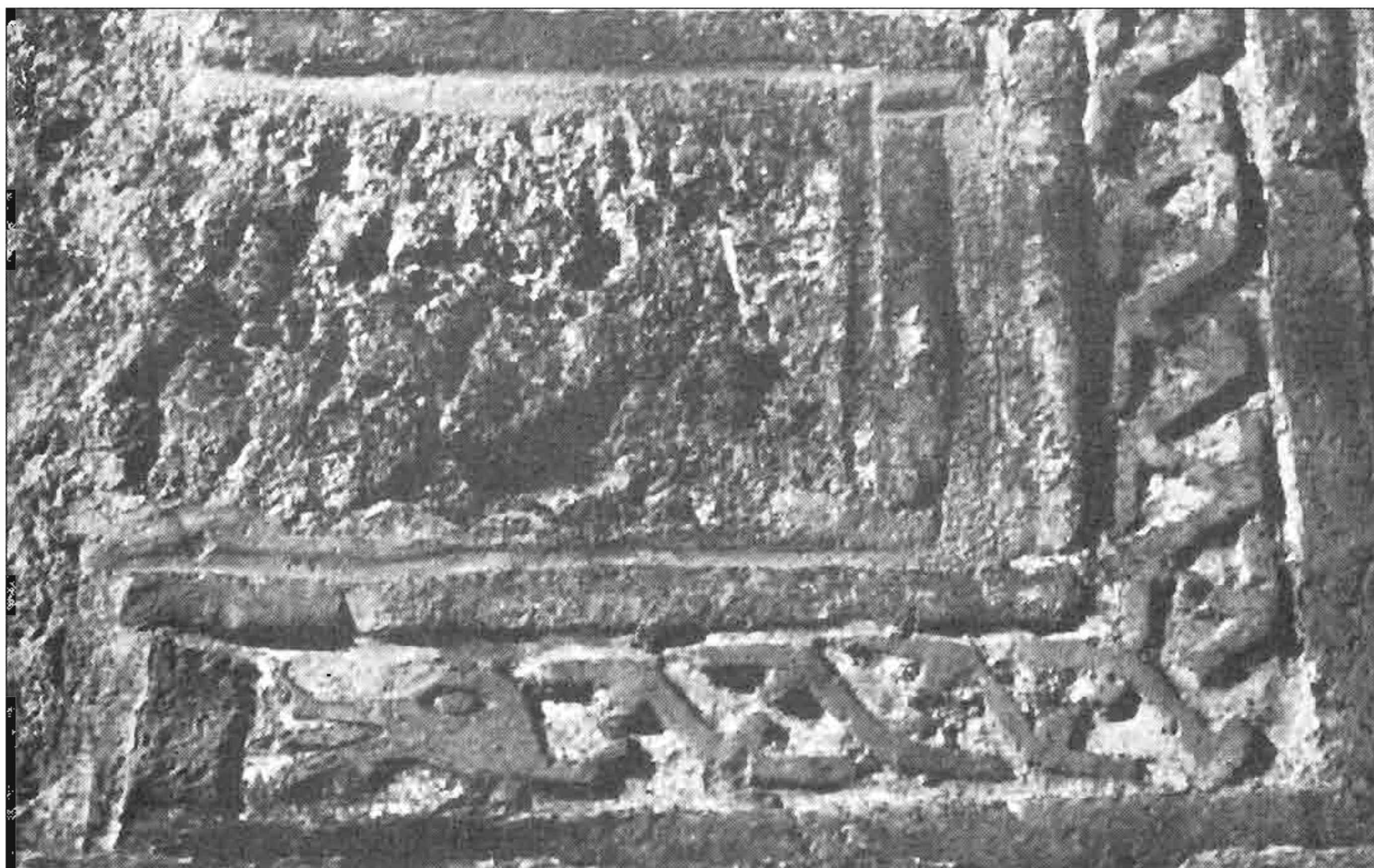
[9] В. Кораћ — М. Шупут, *Архитектура византијског света*, Београд 1998, сл. 471. Иако је фотографија мањег формата, на њој се могу, уз помоћ лупе, сагледати за овај рад важни детаљи.

[10] Суботић, *op. cit.*, сл. 19.

[11] Један од могућих описа, вођен жељом да се читалац убеди у то да је посреди мала риба, био би: „Предочени цретеж приказује малу рибу окренуту главом улево. Кратког је, здепастог тела, са наглашеном главом. Њен изглед се не уклапа у матрице општих ликова ни једне стварне рибље врсте. Наглашено рило и уста, изразито смештена на доњу страну главе, приказана као полуотворена, одају утисак као да риба скупља храну са дна и тиме подсећају на лик кечиге (мала јесетра, *Acipenser ruthenus*) далеко више него на лик морског пса, јадранског (*Mustelus canis*). Он такође, као и све ајкуле, има уста са доње стране." За разлику од јесетри, ајкуле имају чељуст с убитачним зубима, што би засигурно било наглашено ликом, а „нос" им не прелази у наглашену рилицу као јесетрама. За лик јесетри и ајкула тело је прекратко, здепасто. Изглед троделног репа такође одступа од облика какав имају поменуте врсте. Леђно пераје недостаје. Удвојено доње пераје, изведено непосредно уз сам чудни реп, могуће је оправдати, али не и удвојено пераје или чак кресту на темену рибље главе. Може се закључити да овај керамопластички детаљ приказује фантастичну сподобу која веома личи на рибу. За рибу cf. S. Frank, *Velký obrazový atlas ryb*, Praha 1972.

[12] Као симетрична претходној, с леве, јужне стране трифоре уграђена је друга мала риба. И овлашан поглед уверава у то да тај детаљ одступа од свега што смо свикли да прихватимо као лик када се помене реч *риба*. Пошто треба да буде схваћен као творевина рађена и постављена као симетрична лику десне, закључујемо да је мала риба окренута главом удесно, ка оквирима трифоре, ка северу. На илустрацијама пренетим у овом раду види се да је рилица ове рибе дужа и нагоре извијенија од рилице симетричног јој парњака. Под рилицом нема, условно речено, јасно наглашених и упола отворених уста као што изгледа да је урађено на риби на супротној страни овог прозора. На том месту налазе се три зупца која личе на три пераја у низу. Трократки реп јој није изведен „трозубо", као код претходно описане, нити су му три дела оштра. Горњи је утањен и понешто извијен нагоре, слично рилу. Доње перо репа такође је уско, чак претерано да би се могло схватити као део репа. На њему се појављују два пераја, као и код десне рибе, код које она не стоје на доњем перу, већ у корену репа. Средње перо јесте највећа препрека да разматрани део љевишке рибице буде, без устручавања, описан и прихваћен као реп. Оно ни на који начин не може бити описано као неразлучиви део репа већ стога што је дубоким урезом знатне ширине издвојено у засебни део уског и издуженог облика уденутог између горњег и доњег дела репа. Утврдимо да реп леве мале рибе није изведен исцела са сва три крака, него је предочен као расцепљен, са слободним средњим краком. Леђна пераја су повише ока, као и код парне рибе, само што се око у ове налази на половини дужине тела.

[13] За рад су пресудни неки облици у Иловичкој крмчији (1262) [Археографски прилози 2 (1980) 182] и архаизми у орнаментици српских књига из XIII века [Археографски прилози 10/11 (1988–1989) 31–43]. Веома блиска обликом, с великим бадемастим оком и подебљим језиком, јесте глава насађена на иницијал репродукована код: I. Hutter, *Corpus der byzantinischen Miniaturenhandschriften* I, *Oxford Bodleian library*, Stuttgart 1977, 147, сл. 97.



Сл. 2. Фриз од керамичких елеменаша на зиду айсиде цркве Богородице Љевишке

макар и у неколико реченица. У том циљу погледајмо леву, јужну главу, али не издвојено, како је репродуковано у литератури, него насађену на траку од удвојених епсилона (сл. 2).[14] Она је јасније изведена или је боље очувана од десне, оне на северној страни. На основу искуства с линеарним цртежима тератолошких мотива књишког украса сагледава се да је реч о глави фантастичног гмаза, какву, осим змијоликих, имају и змајолики створови. Из губице с посаврнутом њушком палаца језик.[15] Израштаји на горњој страни главе, изнад ока, препознају се као уши.[16] Они с доње стране приказују браду. У тератологији су честе „змијске главе" којима је назначена брада, најчешће с неколико таласастих линија. Подробно разгледање овог керамопластичког детаља и његово упоређивање с публикованом тератолошком грађом показују да лик не предочава малу рибу, већ да је то глава неке животиње, неке змијолике немани. Не можемо рећи да је она двоглава, јер би то подразумевало главу до главе с дужим или краћим вратом за сваку. Посреди је сугуба змијолика пошаст коју препознајем као *сугубу асйиду*. Она, као „пород јехиднов", симболизује зло које тежи да овлада светом. С пуном свешћу о том значењу изведена је око трифоре на апсиди олтарског простора Богородице Љевишке, не као случајно одабран мотив. Део је једноставне а снажне симболичке слике љевишке трифоре, слике постигнуте применом керамопластике.

Остаје да погледамо лик трифоре преузет из књиге С. Ненадовића (сл. 3). Речено је да није поуздан. Њиме је пре опонашан изглед но што би била урађена ваљана графичка документација.[17] За врсту наших разматрања то не представља никакву сметњу. Једино ваља нагласити да је у цртежу изостављен део рубне траке од опека којом је оивичен лик сугубе аспиде. Руб недостаје с доње стране, на хоризонталном делу, лево и десно удно трифоре (cf. сл. 2 са сл. 3).

Искуства стечена приликом разлучивања значењâ камене пластике која припада епохи Немањића и моравском раздобљу учврстила су ме у уверењу да се мотиви рибица у иконографском устројству љевишке трифоре не уклапају у примењиване ликовне схеме назначеног периода. На основу објављених цртежа, а јасније на основу публикованих фотографија, увежбаном оку очигледно је да ова трифора има два основна подручја слике.[18] Попут западних портала Студенице и Дечана, лик трифоре Богородице Љевишке очитује, иако једноставно устројено, област добра и област зла.

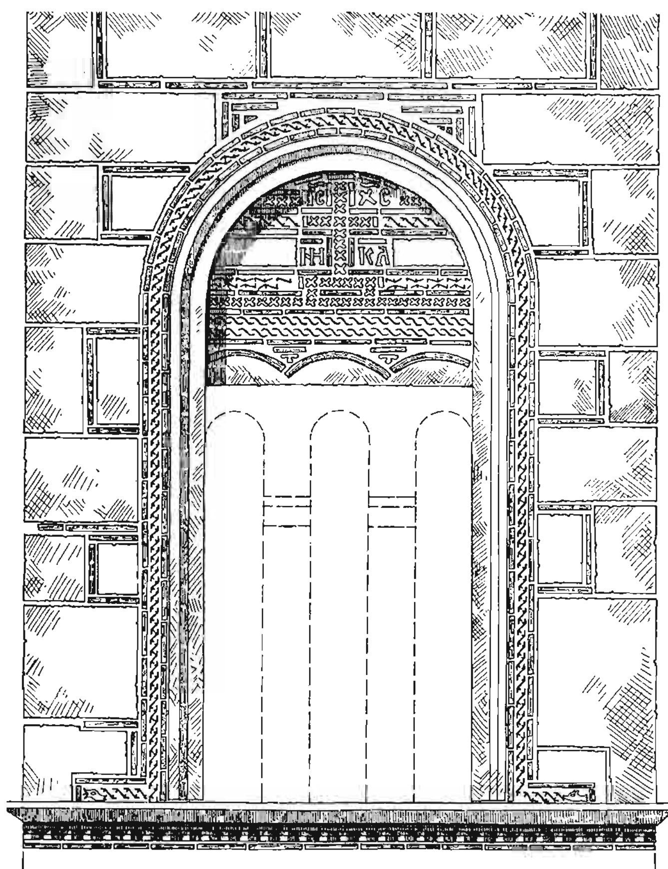
[14] Г. Бабић у раду о пореклу тератолошких мотива разматра два типа: „оживљени облик" и „звериње главе насађене на стабло", чиме се придржава старих термина. Cf. Бабић, *Порекло шерашолошких мошива у срйским украшеним рукойисима. Начин исшраживања*, in: *Проучавање средњовековних јужнословенских рукойиса. Зборник радова са III међународне хиландарске конференције одржане од 28. до 30. марша 1989*, Београд 1955, 8. Љевишке керамопластичке силуете глава на крајевима траке изведене од истог материјала спадале би у другу групу мотива означену као „звериње главе насађене на стабло".

[15] То ће бити смисао издуженог бадемастог облика изведеног између горње и доње чељусти пузавог гада, а не да он нешто гута, како изгледа и како се препознаје код бројних „зверињих" глава. Тако Г. Бабић, *op. cit.*, 21, препознаје да „пас гута лишће" и истиче да је то особено за одређену врсту мотива. Она ту препознаје и главе змије (*ibid.*, 21, 22). Могу се срести и примери на којима се са змијског језика што палаца слива јед (отров); за пример cf. Г. Бабић, *Терашолошки украси у грчким рукойисима IX и X века*, Глас САНУ 372, Одељење историјских наука 8 (1993) 139–169, сл. 19 (горе, у средини).

[16] Примери за ушате главе гмазова су многобројни. Поред пренетих код Г. Бабић, *op. cit.*, cf. Д. Богдановић, *Кашалог ћирилских рукойиса манасшира Хиландара. Палеографски албум*, Београд 1978, сл. 13.

[17] Највероватније је да је цртеж рађен по фотографији, пошто грешке које се запажају указују управо на тај поступак.

[18] Фотографија трифоре код С. Ненадовића (*op. cit.*, сл. 33) кадром не обухвата две мале рибе. Снимак оне боље изведене, јужне, репродукован је као сл. 72 (овде сл. 2). Цртеж трифоре репродукован је као т. XXVIII, а обе рибице су на сл. 37 (овде сл. 1). Фотографија трифоре завидног квалитета објављена је у новије време: Кораћ–Шупут, *op. cit.*, сл. 471.



Сл. 3. Трифора на апсиди цркве Богородице Љевишке

Унутрашње подручје слике јесте украс лунете трифоре, с ликом победног крста и мотивима око њега, као и сам утројени *прозор кроз зид* над којим је лунета изведена. Спољашње подручје слике је низ једнаких керамичких елемената који, у равни зида, опасују трифору, па се, кад доспеју до каменог венца који је изведен само на источном делу храма и на којем почивају сви прозори источне фасаде, ломе под правим углом, пружајући се хоризонтално у дужини од тридесетак сантиметара. Тако је трифора чврсто обујмљена ликом сугубе аспиде која означава зло овога света.[19] Посред тог зла узвисује се победни крст Христов, тако и означен — **ІС ХС НИ КА** — који штити од сваке пошасти. При томе се не мисли на крст као амулет, апотропејон. Крст се овде разуме као оруђе Христове победе највећег непријатеља човековог, смрти, и светионик на отвореном путу човеку да личним подвигом, по новом завету с Богом, избегне и превладава многобројне замке зла овога света.

Повинујући се поставци да наоко незнатним детаљима великих иконографских тема средњовековне уметности треба да посветимо исту пажњу као и ликовној целини која их обухвата, овом приликом сам указао на пример из керамопластичке декорације српске средњовековне уметности, декорације која се у историји градитељства издваја као посебна област. Сходно изнетом ставу, истраживање тих наизглед неважних детаља показује сву важност њиховог поновног и подробног сагледавања с више пажње. Показује да су те наоко ситнице најчешће погрешно схваћене пошто наликују нечему из фонда наше ***опште ликовне обавештености***, па их, томе их припајајући, погрешно разумевамо. Тако је и с љевишким малим рибама, за које је показано да су главе сугубе аспиде и да се њихов лик најбоље разуме ако се пореди с остварењима у тератолошком украсу старих рукописа. Правилним разумевањем мотива као сугубог гмаза керамопластички украс трифоре на апсиди Богородице Љевишке у Призрену открива своје значење.

[19] Сугуба змија, зло на обе стране, и сада и после. Њена опрека било би зрно сугубог раста (*двоерасленое зерно*), символ добра на обе стране, и сада, и после, и под, и над земљом (*почвом*). Мотив сугубе змије с брадом и ушима — дакле аспиде — налази се у заставици једног рукописа Синодалне библиотеке. Змије се појављују у пару и везане су у чвор. Cf. М. В. Щепкина, *Тератологический орнамент*, in: *Древнерусское искусство. Рукописная книга* II, Москва 1974, уз стр. 221. У српском публикованом материјалу сугубу аспиду без браде налазимо у два рукописа. То су: *Поученија Теодора Студита* из друге четвртине XIII века (Хил. 387, fol. 271), у којем је она свезана у сложени чвор са змијом и врзом да би се начинио иницијал Б, и *Изборно јеванђеље* из друге четвртине XIV века (Хил. 31, fol. 39), у којем обема главама гризе саму себе творећи иницијал В (J. Максимовић, *Српске средњовековне минијатуре*, Београд 1983, сл. 30 и 74). Као сугуба аспида с брадом може се препознати гмаз у иницијалу М у *Златострују* с краја XIII века (Хил. 386; Максимовић, *op. cit.*, сл. 42).

A Teratological Motif in the Ceramoplastic Decoration of the Virgin Ljeviška in Prizren

Iconology of Apsidal Three-Light Window

Janko Maglovski

The author draws attention to two ceramoplastic details, symmetrical in relation to the vertical axis of apsidal three-light window, created at the ends of the band of a series of identical ceramoplastic patterns. Those details were recognised in earlier literature as "two small fish" of baked clay and are considered to be a unique example of this kind of motive in ceramoplastic decoration in Byzantine architecture, and in architecture inspired by it. The author advocates the verbal definition of the image and indicates that the said details can scarcely be described as fish. He finds a new matrix, to which the images correspond, in the linearly depicted heads of snake-like and dragon-like monsters that appear in the repertoire of teratological ornamentation. The author indicates that the altar window of the church of Virgin Ljeviška in Prizren is encircled by a double asp, a symbol of the evil of this world. He stresses that the design of this altar window is divided into two areas in the iconological sense like the western portals in Studenica and Dečani. The external represents this sinful world, and the internal, symbolised by the victory cross of Christ (**ІС ХС НИ КА**), represents the community of the faithful in Christ, i.e. the side of good. A comparison is drawn for the first time in the text, between the ceramoplastic decoration on the façade of the church and the teratological ornamentation on the pages of the book.

Српске теме на фрескама XIV века у цркви Светог Димитрија у Пећи

Бранислав Тодић

УДК 75.033.2.041(497.11 Peć):271.22(=163.41)-726.1 Nikodim

Архиепископ Никодим је био ктитор не само архитектуре цркве Светог Димитрија у Пећи већ и фресака у њој. Оне су изведене између 1322. и 1324. године, па се и портрети на јужном зиду препознају као ликови Никодима, краља Стефана Дечанског, младог краља Душана и светог Саве. Уз друге фреске, ти портрети и српски сабори на своду објашњавају се личношћу ктитора и његовим односом према светом Сави, приликама у којима је Стефан Дечански постао краљ, као и његовим настојањима да покаже легитимност свог доласка на престо.

Мада је у последњој монографији о манастиру Пећке патријаршије подробно испитано сликарство XIV века у цркви Светог Димитрија,[1] неки проблеми у вези с њим разрешени су онако како се већ доста дуго чини у науци. Овде мислимо, пре свега, на датовање фресака, чији се настанак обично, па тако и у овој књизи, везује за 1345. или време сасвим блиско тој години. Старији истраживачи су, међутим, без колебања осликавање Светог Димитрија приписивали архиепископу Никодиму (1317–1324),[2] а упориште за то налазили су у Пећком летопису и у служби овом архиепископу.[3] Иако су оба текста знатно касниja, из времена око 1400. године, није се сумњало у веродостојност података у њима, јер су оба настала у пећкој средини, у којој се добро знало ко је био ктитор храма Светог Димитрија. Стога се Никодимово подизање те цркве ни у једном тренутку није доводило у питање. Кад је пак реч о њеном живопису, такве изричите писане потврде нема, а историјски ликови на јужном зиду западног травеја доспели су до нас без сачуваних имена. Кад се томе дода дуготрајна сумња у првобитност тих портрета, неспоразуми око времена извођења фресака у цркви Светог Димитрија били су потпуни и претпоставке су се временом само умножавале.[4]

Пре равно четрдесет година обраћена је пажња на фреску у ниши створеној зазиђивањем дводелног прозора на западном зиду. То је представа Богородице и светог Јоаникија који Богородици упућује молбе за архиепископа Јоаникија. Објашњено је да су фреске у Светом Димитрију настале у време и заслугом тог архиепископа, пре него што је постао први патријарх српски 1346. године.[5] Таквим датовањем фресака остало је отворено питање зашто је црква тако касно живописана, па се слободно претпоставило да је смрт спречила Никодима да је и ослика, док је његов наследник Данило II био заузет подизањем својих цркава и припрате у Пећи, тако да је то учинио тек архиепископ Јоаникије (1338–1346). Време настанка живописа у цркви затим је сужено на период око 1345–1346. године, а портрети на јужном зиду објашњени су као ликови краља Душана, његовог сина Уроша и архиепископа Јоаникија;[6] истовремено су боље описана и објашњена два српска сабора на своду западног травеја, један светог Саве, а други светог Симеона Немање и светог краља Милутина.[7] Та-

---

[1] В. J. Ђурић — С. Ћирковић — В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 185–210 (даље: *Пећка патријаршија*).

[2] V. Petković, *Un peintre serbe de XIV^e siècle*, in: *Mélanges Charles Diehl* II, Paris 1930, 134; idem, *Преглед црквених споменика кроз повесницу српског народа*, Београд 1950, 248; С. Радојчић, *Портрети српских владара у средњем веку*, Скопље 1934, 47; idem, *Старо српско сликарство*, Београд 1966, 121, 122.

[3] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Сремски Карловци 1927, 105; Марко Пећки, *Служба светом архиепископу Никодиму*, in: *Србљак* II, Београд 1970, 234.

[4] Вероватно због избрисаних имена владара и црквеног великодостојника поред њих, С. Радојчић их није укључио у своју драгоцену књигу о портретима српских владара у средњем веку. В. Р. Петковић је, уз опрез, претпоставио да су ту насликани савременици подизања и осликавања цркве, краљ Стефан Дечански, његов син Душан и архиепископ Никодим, *La peinture serbe du Moyen âge* I, Beograd 1934, 38; II, pl. LXXXVI; idem, *Преглед*, 250. М. Кашанин је у њима видео портрете Ђурђа Балшића, његовог сина Константина и патријарха Јефрема, *Уметност и уметници*, Београд 1943, сл. на стр. 50, 51 (за њим П. Мијовић, *Пећка патријаршија*, Београд 1960, 15), а Р. Љубинковић [*Живопис Пећке патријаршије*, Гласник САН IV/2 (1952) 363] і M. Ćorović-Qubinković (*Историјска композиција из цркве Светог Димитрија*, in: *Свети кнез Лазар — споменица о шестој стогодишњици Косовског боја*, Београд 1989, 89–95) закључили су да су ту приказани кнез Лазар, његов син Стефан и патријарх Јефрем.

[5] Г. Суботић, *Црква Светог Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, X–XI, сл. 60.

[6] В. J. Ђурић, *Историјске композиције у српском сликарству средњега века и њихове књижевне паралеле*, ЗРВИ 10 (1967) 143, 144 и н. 110. Идентификацију портрета поткрепио је сведочанствима старих путописаца, али се она не могу прихватити. Г. И. Јуришић (*Дечански првенац*, Нови Сад 1852, 97) видео је ту цара Стефана Душана, цара Уроша и светог Саву, просветитеља српског, како они никако нису могли бити обележени у XIV веку, док у конфузном опису, можда под Јуришићевим утицајем, М. С. Милојевић (*Путопис дела Праве Старе Србије* II, Београд 1872, 240) доноси и натписе — „Стефан Душан" и „млади Урош краљ" — што такође нема аналогија у средњовековном сликарству.

[7] Ђурић, *Историјске композиције*, 141–147. Таква разрешења и тумачења портрета и сабора изнад њих В. J. Ђурић је понављао и даље разрађивао у низу својих радова: *„Престо светога Саве"*, in: *Споменица у част новоизабраних чланова Српске академије наука и уметности*, Београд 1972, 94, 95; *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 58, 59; *Пећка патријаршија*, 190–192, 204, 205; *L'art impérial serbe: marques du statut impérial et traits de prestige*, in: *Byzantium and Serbia in the 14th century*, Athens 1996, 36–39; *La symphonie de l'Etat et de l'Eglise dans la peinture murale médiévale*, in: *Свети Сава у српској историји и традицији*, Београд 1998, 210, 211, 215, 216.

битније пореметили првобитну целину, нарочито не замисли првог ктитора.[11] Одмах треба рећи да је скупина историјских ликова на јужном зиду западног травеја првобитна и да је неодвојиви део најстаријих фресака у храму, што је, уосталом, одавно утврђено.[12] Поменимо само толико да је, горе и доле, уоквиравају орнаменталне траке истоветне с другим у цркви; графија слова на једином сачуваном натпису, поред светог Саве, толико је особена за фреске које је извео зограф Јован у XIV веку да не оставља ни трунку сумње у то да је натпис исписао тај сликар; најзад, многе појединости, као што су лозице и



Сл. 1. Свеши Козма и Дамјан

ква расуђивања затим су била прихваћена у науци, уз сасвим ретке изузетке.[8]

Пре неколико година, међутим, доказано је да је фреска с Богородицом и светим Јоаникијем — главни аргумент за датовање живописа у Светом Димитрију — настала касније у односу на остало сликарство у цркви, и то тек пошто је сазидана Данилова припрата, па је првобитни прозор на западном зиду био зазидан и сведен на плитку нишу. То се десило између 1338. и 1346, вероватно у исто време када су неки непознати сликари изводили фреске за архиепископа Јоаникија у западном травеју главне пећке цркве.[9] Тиме је омогућено враћање на давно изречена мишљења да је цркву Светог Димитрија подигао и довршио архиепископ Никодим, утолико пре што нема озбиљнијих препрека за датовање живописа пре 1324. године.[10] Правилном разумевању тих фресака, а самим тим и одређивању времена њиховог настанка, допринеће не толико издвојено тумачење појединих представа колико сагледавање сликаног програма у целини, посебно преко личности ктитора и прилика које су владале у српској земљи у првим годинама по доласку на власт краља Стефана Уроша III Дечанског. Срећом, сликарство у цркви Светог Димитрија доста је добро очувано, а накнадне сликане слојеве лако је издвојити, јер они нису

[8] Ђоровић-Љубинковић, *Исшоријска комйозиција*, 89–95; Р. Николић, *Када је зограф Јован осликао своје фреске у цркви Свешог Димишрија у Пећкој йашријаршији*, Гласник ДКС 22 (1998) 59–66 (претпоставља да је црква могла бити осликана 1321, портрете, уз опрез, препознаје као Стефана Дечанског, Душана и архиепископа Никодима, уз још неке друге, углавном неприхватљиве претпоставке).

[9] Николић, *Када је зограф Јован осликао своје фреске у цркви Свешог Димишрија*, 62, 63; Б. Цветковић, *Храм Св. Димишрија у Пећи: нека зайажања*, Гласник ДКС 25 (2001) 73–75. То важно откриће, међутим, није искоришћено да краја. Цветковић је, наиме, претпоставио да је Никодимову цркву започео да живопише архиепископ Данило II, што би се закључивало по њеном „веома ученом“ програму и формалној блискости с оним у Даниловој Богородичиној цркви, али је није завршио, већ је после 1337. то учинио Јоаникије. Тако су тек у његово време, и то после 1346, настали портрети светог Саве, цара Душана, краља Уроша и патријарха Јоаникија на јужном зиду, можда на новом слоју малтера.

[10] Једину тешкоћу представљало би то што је краљ Милутин на слици једног српског сабора означен као *свеши* (Ђурић, *Исшоријске комйозиције*, 141), а познато је да је краљево тело извађено из гроба и положено у кивот пред олтаром у Бањској отприлике две и по године после његове смрти (Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, ed. Ђ. Даничић, Загреб 1866, 327; Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, превод Л. Мирковић, Београд 1935, 247, даље: Мирковић), што значи негде у пролеће 1324. Појава светачке Милутинове ознаке на фресци у Пећи могла би се разрешити на неколико начина: један би био да су фреске настале непосредно пре Никодимове смрти 12. маја 1324, а други да су „многа и различна чудна знамења и виђења“ на Милутиновом гробу пре преношења његовог тела у кивот, описана у житију као један догађај, свакако трајала дуже, што је дало могућност да се краљ као свети приказује и раније. Највероватнија нам се чини могућност да су идеолошки разлози условили такву Милутинову представу. Слика сабора, видећемо, односи се на природу власти у земљи и њено преношење са светог Симеона Немање на краља Милутина, а преко њега на Стефана Дечанског. Било би необично да на слици с таквим значењем поред светог Симеона буде приказан Милутин без истог епитета, утолико пре што се у то време радило на његовом уврштењу у ред светих. Да је истицање светости могло носити политички призвук, потврђивао би пример Милутиновог оца, краља Уроша I, који је назван светим у титулама његових синова у Драгутиновој капели у Ђурђевим ступовима (1283–1285) и на портрету у Ариљу [v. Б. Тодић, *Краљ Милушин са сином Консшаншином и родишељима монасима на фресци у Грачаници*, Саопштења 25 (1993) 11–13], иако у то време сигурно није имао култ.

[11] Прва млађа фреска у цркви јесте поменута Богородица са светим Јоаникијем, изведена свакако заслугом архиепископа Јоаникија 1338–1346 (Цветковић, *Храм Свешог Димишрија у Пећи*, 73, 74, сл. 2). Обимнија досликавања фресака изведена су тек у време патријарха Пајсија 1620. године. Тада је зограф Георгије Митрофановић пажљиво обновио оштећене фреске, не мењајући њихов изглед, а нове је сликао само тамо где није било старијих, v. С. Петковић, *Зограф Георгије Мишрофановић у Пећкој йашријаршији 1619–1620. године*, Гласник Музеја Косова и Метохије 9 (1964) 240–249; А. Сковран, *Фреске XVII века из цркве Св. Димишрија у Пећи и йоршреш йашријарха Јована*, Старине Косова и Метохије 4–5 (1968–1971) 331–345; З. Кајмаковић, *Георгије Мишрофановић*, Сарајево 1977, 51–54, 92–95, 314–316; *Пећка йашријаршија*, 291, 292 (Ђурић). Последњи пут је неки сликар радио у цркви у XIX веку, када су на јужном зиду насликани српски архиепископи Максим, Арсеније и Никодим (С. Петковић, *Пећка йашријаршија*, Београд 1982, 22; Цветковић, *Храм Св. Димишрија у Пећи*, 73, сл. 1). Приказивање архиепископа Никодима доказује да су тада већ били избрисани натписи поред портрета из XIV века.

[12] Ђурић, *Исшоријске комйозиције*, 144, н. 110; *Пећка йашријаршија*, 205 (Ђурић).

други украси на одећи портретисаних, дословно се понављају на другим фрескама Никодимовог сликара.[13] Ако је познијих интервенција уопште било, оне су сасвим мале и без значаја за изглед слике. Ликови, међутим, нису дирани, мада су неки веома оштећени, јер су сликани и дотеривани на сувој подлози помоћу везива, што је с временом довело до отпадања завршног слоја боја, тако да се појавио цртеж, изведен такође бојом.

Фреске XIV века у цркви показују скоро класичан распоред и садржај, уз блага одступања, која су, разумљиво, и досад највише привлачила пажњу.[14] Нарочито занимљив избор тема био је сачињен у западном травеју, у простору у којем је, срећом, било најмање познијих досликавања. Поред осталог, од Празника, насликаних у наосу и олтару, ту су се нашли Духови и Успење, које је пребачено на јужни зид, уступивши место двема сценама везаним за смрт (Оплакивање) и васкрсење Христово (Мироносице на гробу), а уз њих су се ту појавиле и српске теме: два сабора и слике ктитора и тадашњих владара. Све је то и до сада уочавано приликом разматрања ових фресака, а ми са своје стране истичемо изузетно место првог српског архиепископа, светог Саве: овде је први и једини пут насликан његов сабор, а Савина веома репрезентативна слика нашла се поред портрета владара и тадашњег архиепископа. Стога се најпре и осврћемо на његове представе и на ктитора, архиепископа Никодима, јер се без разматрања архиепископовог учешћа у стварању програма не може ваљано објаснити сликарство у цркви Светог Димитрија, а још мање неке теме у њему.

Архиепископ Никодим и свети Сава

Никодим је био један од најобразованијих и најспособнијих архиепископа на престолу светог Саве, одличан зналац грчког језика, вешт дипломата и личност од поверења српских краљева Милутина и Стефана Дечанског, као и византијског цара Андроника II.[15] Родом из Рашке, рано је отишао у манастир Хиландар, где се и замонашио. У време Даниловог управљања Хиландаром Никодим му је, по свему судећи, био најближи сарадник, што је дало повода да буде сматран његовим учеником.[16] По Даниловом повлачењу у Карејску келију Никодим је, у другој половини 1311. или почетком 1312. године, вољом краља Милутина, постао хиландарски игуман. Највероватније 1313. године, после завршетка грађанског рата у Србији и Драгутиновог и Милутиновог измирења, одлуком обојице краљева и српског сабора, поверена му је важна мисија код цара Андроника II, у вези с уређењем односа међу браћом. По свој прилици, у другој половини 1316. напустио је игумански положај у Хиландару и прешао у Карејску келију. Ту га је затекао позив краља Милутина и сабора да заузме престо светог Саве, упражњен после смрти Саве III. За архиепископа је устоличен на Спасовдан, 12. маја 1317. Колико је био способан као хиландарски игуман, толико је био спретан и предузимљив архиепископ. Са Данилом је успео да убеди краља Милутина да дозволи повратак у земљу прогнаном Стефану Дечанском (највероватније 1320), а недуго потом га је и крунисао, 6. јануара 1322. Не може се избећи реална претпоставка да је Стефановом избору за краља веома много допринела подршка Цркве, на чијем је челу био Никодим. Одмах пошто је постао архиепископ започео је реформу богослужења, а круна тог посла био је његов превод Јерусалимског типика 1319. године. Бринуо се о преписивању књига и подизању цркава: саградио је храм Светог Димитрија у Пећи и цркву Светог



Сл. 2. Непознати пустиножитељ (фото С. Петковић)

Саве Српског у Лизици. При том није заборављао ни њему драгу Свету гору, на којој је провео много година. Повељом из 1322. године подсетио је своје пријемнике на обавезу да Карејској келији сваке године дају по четрдесет

---

13 Cf. Суботић, *Црква Светог Димитрија*, сл. 4, 21, 22, 31, 33, 48, 59; *Пећка патријаршија*, сл. 117, 128, 129.

14 Радојчић, *Старо српско сликарство*, 121, 122; *Пећка патријаршија*, 185–205 (Ђурић).

15 О Никодиму најподробније пишу В. Мошин и М. Пурковић, *Хиландарски игумани средњег века*, Београд 1999[2], 34–45. V. и Ђ. Даничић, *Рукопис архиепископа Никодима*, Гласник СУД 11 (1859) 189–203; С. Н. Вуловић, *Белешке о архиепископу Никодиму*, Гласник СКА 43 (1894) 1–15; С. Станојевић, *Српски архиепископи од Саве II до Данила II*, Глас СКА 153 (1933) 71–78.

16 Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 357; Мирковић, 271.



Сл. 3. Фреске на своду западног травеја (фото Д. Тасић)

перпера и једну мазгу и наредио да се направи препис Савиног Карејског типика који ће се чувати у архиепископској ризници. Умро је 11. или 12. маја 1324. Његово подвизавање и живот на Светој гори, изузетно богословско образовање и заслуге за Српску цркву и српске владаре окружили су Никодимову успомену нарочитим поштовањем и припремили његово уврштење међу свете. Не измиче пажњи ни то да га је већ краљ Стефан Дечански у својој повељи Призренској епископији, само две године после смрти, називао светим,[17] што никако не значи да је Никодим већ тада добио светитељски култ. Уосталом, у његовом сасвим кратком житију, које је саставио неки Данилов ученик између 1340. и 1345. године,[18] нема ни наговештаја о Никодимовој светости.[19] Никодимов култ, најављен убрзо после смрти у повељи Богородици Љевишкој, успостављен је у другој половини XIV века,[20] а завршне облике добио је крајем тог столећа. Како сведочи Пећки летопис (мало после 1391), његове мошти извађене су из гроба и положене у ковчег у цркви Светог Димитрија,[21] док је под његовим саркофагом сахрањен патријарх Јефрем 1392. године.[22] У то време му је Марко Пећки саставио службу,[23] чиме се заокружио његов култ, негован до наших дана.[24]

Светогорски дани, који су Никодиму испунили највећи део живота, образовали су његову личност, определили му токове размишљања и наметнули узоре које ће он до краја следити. Замонашен у Хиландару, окружен образованим и књизи посвећеним јеромонасима, предводећи једно време братство као његов игуман и боравећи затим у Карејској келији, Никодим је морао да осети величину и значај светог Саве, оснивача Хиландара и келије у Кареји. А пошто је устоличен на његов престо, Никодимов животни пут још се више подударио са Савиним. Жеља да га опонаша и заврши оно што је Сава започео, као и намера да га прослави свуда и на сваки начин, учинила је Никодима изузетним међу свим српским црквеним предводницима.[25] Литерарно надарен, префињен стилиста, надахнут византијским и српским саставима, Никодим је у свакој прилици плео похвале светом Сави.

---

[17] *Споменици за средновековната и поновата историја на Македонија* III, Скопље 1980, 270. Да то није био обичан додатак уз име преминулог архиепископа, показује чињеница да у истој повељи краљ неословљава тако Саву III.

[18] V. Г. Л. Мак Даниел, *Генезис и састављање Даниловог зборника*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 223.

[19] Архиепископ Данило, *Животи*, 326, 327; Мирковић, 247. Због конвенционалне садржине састава, о Никодиму се најважнији подаци црпу из житија архиепископа Данила II, краља Милутина (на које упућује и писац Никодимовог житија) и Стефана Дечанског, а затим из његових повеља, хиландарских аката и из онога што је сам о себи записао.

[20] У једном дечанском рукопису, који се, по воденим знацима, датује у трећу четвртину XIV века, Никодим је поменут с другим светим српским архиепископима, Савом, Арсенијем и Јевстатијем (Дечани, бр. 63, 38v).

[21] Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, 105.

[22] Д. Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима у цркви Св. Димитрија у Пећи*, ЗЛУМС 19 (1983) 93.

[23] *Србљак* II, 202–245; *О Србљаку*, Београд 1970, 307–310 (Ђ. Трифуновић).

[24] V. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево 1965, 97–99. У непознато време, можда када је црква Светог Димитрија озбиљно страдала око 1600. године, након чега је уследила Јованова обнова, мошти светог Никодима пренете су у суседну цркву Светих апостола, у којој се и данас налазе.

[25] V. Мошин–Пурковић, *Хиландарски игумани*, 45; Ђ. Слијепчевић, *Историја Српске православне цркве* I, Минхен 1962, 165.



Сл. 4. Сабор свеШог Саве (фоШо Д. Тасић)

У повељи краља Милутина Карејској келији (1317/ /1318),[26] чију је аренгу написао Никодим,[27] бираним речима и с много топлине описан је монашки лик светог Саве. Поучен Христовим речима, Сава је оставио оца владара, мајку и браћу, славу, богатство и све лепоте овога света и уселио се у Свету гору, где се ради сопственог спасења подвргао мучењу тела, уздржавању, посту и ноћном стајању. Бринући пак и о људима свога отачаства, потрудио се и створио манастир Хиландар, а стремећи још већим подвизима, подигао је у Кареји келију и цркву у име светог Саве Пустиножитеља. У њој се Сава преко мере подвизавао у сваком добром делу и ту написао устав о посту, молитвама, ћутању и испуњавању сваког правила духовног за оне који ће боравити у тој келији после њега.[28]

Када је Никодим неколико година касније (1321/ /1322), већ као архиепископ, издао повељу о обавезама Архиепископије према Карејској келији,[29] написао је у њој опширну аренгу, која је, у ствари, похвала светом Сави и Светој гори. Том приликом под руком је имао Теодосијево *ЖиШије свеШог Саве* и из њега је преузимао готове делове, реченице и изразе, али их је пажљиво и умешно уклапао у своју композицију похвале. Од знатне помоћи била му је и аренга за поменуту Милутинову повељу Карејској келији. Тако је Никодим, полазећи од Теодосија, створио једну од најлепших слика Свете горе, с многобројним живописним описима живота њених испосника. Она је само оквир за слику Саве монаха, који је оставио благодати родитељског дома и посветио се посту и свеноћним молитвама. Затим је Никодим, и ту, испричао како је Сава, мислећи на спасење свог народа, основао манастир Хиландар, а затим и келију у Кареји. Штавише, да би просветлио и спасао своје отачаство, вратио се као други Мојсије свом народу, не вољом цара и васељенског патријарха, но Божјим изволењем, као архиепископ цркве која пре њега није постојала и коју је он основао. На крају и ове аренге Никодим говори о себи и својој вези са светим Савом: замонашен је у манастиру Хиландару који је Сава створио и ту је, на молбу и заповест краљеву, био игуман, затим је боравио у Савиној келији у Кареји, а, најзад, његовим светим молитвама **вьзв(е)день быхь на прѣѡсвщен'ны нєго прѣстоль бжиє стьиє великыє цркве срьп'скыє.**

[26] Повељу је критички објавио В. Мошин, *АкШи браШског сабора из Хиландара*, Годишњак Скопског филозофског факултета 4 (1939– –1940) 180–184. О њој постоји опширна литература, а најважнија је студија В. Мошина, *Повеља краља МилуШина Карејској ћелији 1318. године*, Гласник СНД 19 (1938) 59–76. Повељу је описао Д. И. Синдик, *СрӣскаШ средњовековна акШа у манасШиру Хиландару*, Хиландарски зборник 10 (1998) 119, 120.

[27] Његово ауторство наслутио је В. Мошин, *Повеља краља МилуШина Карејској ћелији*, 69; idem, *АкШи браШског сабора*, 176, а доказао Ђ. Трифуновић, *Ко је сасШављач аренге Ӣовеље краља МилуШина 1317–1318?*, Прилози КЈИФ 27 (1961) 243, 244.

[28] Мошин, *АкШи браШског сабора*, 180–182.

[29] Повељу је у целини објавио архимандрит Леонид, *Историческое описание сербской царской лавры Хиландаря и ее отношения к царствам сербскому и русскому*, Чтения в Имп. обществе истории и древностей российских при Московском университете, кн. 4 (1867) 49–55, а прештампао В. Korablev, *Actes de Chilandar. Deuxième partie. Actes slaves*, Византийский временник, приложение к XIX тому (1915) 439–445; описао ју је Д. И. Синдик, *СрӣскаШ средњовековна акШа*, 121. Повеља је објављена рђаво, с много русизама, па и неким погрешкама, због чега смо се служили њеном фотографијом у Архиву САНУ, бр. 7903-а/13.



Сл. 5. Сабор свеШог Симеона Немање и краља МилуШина (фоШо Д. Тасић)

Никодим је светог Саву као апостола српског и зачетника православне вере у земљи поменуо и на почетку своје потврднице Светостефанске хрисовуље (1317),[30] а ту мисао опширно је развио у предговору превода Јерусалимског типика (1319).[31] У њему је видљиво Никодимово настојање да свој напор око увођења типика и јерусалимског начина богослужења у Српску цркву представи као наставак и завршавање Савиног дела. Сава је обновио српску земљу Светим Духом, утврдио је правоверном вером и узвисио високим архијерејским достојанством; уподобио се Мојсију кад је стварао скинију по слици коју му је Бог показао на Гори, па је створио српску Велику цркву по образу Сионске и цркве Саве Јерусалимског. Желећи да изврши Савин завет о испуњавању недовршеног, Никодим је, пошто је постао архиепископ, прионуо да учини бар нешто мало: превео је типик с грчког језика како би његова црква не само изгледом — што је већ био остварио свети Сава — већ и својим уставом сличила лаври Светог Саве Јерусалимског.

Видимо, дакле, да у свим сачуваним текстовима Никодим исказује изузетно поштовање према светом Сави. У аренги Милутинове повеље, коју је вероватно писао током 1316. године као хиландарски игуман, величају се Савино одрицање од света, његови монашки подвизи и брига за спасење српског рода исказана оснивањем Хиландара и Карејске келије. Пошто је постао архиепископ, Никодимов мисаони круг се шири: у својој повељи Карејској келији поново је оцртао уздигнуту слику Саве монаха и оснивача Хиландара и развио је на позадини Свете горе као идеалног места подвизавања и досезања Бога, а затим је допунио Савиним заслугама као архиепископа за спасење његовог отачаства. Овде је Никодим подвукао своју везу са Савиним задужбинама на Светој гори и истакао Савине молитве којима је узведен на његов престо. У другим истовременим Никодимовим радовима монашки лик светог Саве све више се повлачио у други план и истицале су се Савине врлине учитеља, наставника, просветитеља и апостола српског, а Никодим се трудио да себе прикаже као настављача и тог Савиног дела.

О Никодимовим заслугама за Хиландар знамо тек понешто: он сам говори доста уопштено о послушањима и обавезама које је имао пошто је постао игуман,[32] док краљ Милутин истиче да се јеромонах кир Никодим „више од других потрудио у часном том манастиру краљевства ми Хиландару".[33] Познато је, међутим, да се старао око обнове Карејске келије, можда пострадале мало раније у каталонској најезди,[34] а и касније је бринуо о њој, подсећајући на Савину заповест да Архиепископија надгледа келију у Кареји и да је помаже.[35] Готово случајно — захваљујући томе што ју је Данило II обновио, проширио и живописао — обавештени смо да је Никодим подигао цркву светом Сави у Лизици, на економији црквене области.[36] Податак је важан, јер, колико се до сада зна, то је била прва црква подигнута у част светог Саве. Не чуди што је то учинио баш Никодим, велики поштовалац првог српског архиепи-

[30] Љ. Ковачевић, *СвеШосШефанска хрисовуља*, Споменик СКА 4 (1890) 10.

[31] Љ. Стојановић, *СШари срйски зайиси и наШйиси* I, Београд 1902, бр. 52.

[32] Korablev, *Actes de Chilandar*, 444; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[33] Мошин, *АкШи браШског сабора*, 182.

[34] *Ibid.*, 180–184; idem, *Повеља краља МилуШина Карејској ћелији*, 59–76.

[35] Korablev, *Actes de Chilandar*, 444; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[36] Архиепископ Данило, *ЖивоШи краљева и архиеШискоШа срШских*, 375; Мирковић, 286.

скопа, а нову похвалу, овог пута исказану сликама, сачинио му је пред крај живота у својој главној задужбини, посвећеној светом Димитрију, у Пећи.

Већ само подизање те цркве у седишту Архиепископије значило је украшавање „престола светога Саве", и то, изгледа, не само у идеалном смислу. Можда се још у Никодимово време знало или веровало да је Сава саградио стари храм Светих апостола, па је као ктитор и означен на његовим фрескама,[37] а ако се Никодимове речи из Типика (**створи сию великоую цръкві**)[38] разумеју дословно и вежу за Пећ, произлази да је он био уверен у то да је Сава подигао Свете апостоле. Уосталом, и Никодимови савременици, Данило II или његов ученик, запазили су његово настојање да настави и распространи дело својих претходника: вредно се старао „за приложење и обновљење цркве дома Спасова, тј. архиепископије, знајући трудове и прилоге које приложише светитељи који су били пре њега, и ревновао је њима, да му буде могуће да испуни трудом меру оних који су се пре њега трудили за божаствене цркве".[39] Никодимова намера да своју цркву Светог Димитрија подигне уз пећки католикон, с његове северне стране, равнајући се с њим западном фасадом (што би наговештавало будући обиман Данилов градитељски програм у Пећи), могла је бити подстакнута изгледом угледних светогорских католикона, Ватопеда пре свега.[40] Посвета цркве светом Димитрију, коме су у Србији ретко били подизани храмови, а од црквених великодостојника то је учинио само Никодим,[41] такође би се могла објаснити светогорским васпитањем њеног ктитора:[42] култ солунског заштитника снажно је зрачио на оближњу Свету гору, што се тамо огледало у подизању цркава и параклиса у његову част и у честом сликању његовог лика на фрескама и иконама.

Архиепископ Никодим је своју задужбину у Пећи замислио и до краја извео као надгробни храм. Исти они мајстори који су исклесали и обојили западни портал, прозоре и иконостас урадили су и Никодимово надгробно обележје. У западни травеј цркве, поред северног зида, поставили су саркофаг од црвенкастог мермера и украсили га са свих видљивих страна плиткорељефним троструким или разлисталим крстовима, аркадама, розетама и другим уобичајеним есхатолошким мотивима.[43] Надгробни карактер цркве доследно је био истакнут и у њеном сликаном програму. Велики празници су тако распоређени да су се композиције Распеће и Силазак у ад (обе пресликане у XVII веку), сцене које су најбоље изражавале идеје о искупљењу и васкрсењу, нашле једна наспрам друге на бочним странама олтарског простора.[44] Надгробно обележје храма истицали су и ликови Богородице и Христа с обе стране иконостаса: окренута Христу, Богородица му се као посредница молитвено обраћала, а Христос је, као Светлост света, са свог отвореног јеванђеља (Јн 8, 12) обећавао спасење онима који га следе. Разумљиво, највише представа везаних за тему спасења и посредовање нашло се у западном делу цркве, у близини ктиторовог гроба. Њиховим избором, распоредом и удруживањем с другим, пажљиво одабраним сликама Никодим је најпотпуније исказао своје мисли о смрти и спасењу. Ако су разлистали крстови и аркаде на саркофагу били слика раја и израз архиепископове наде у вечно блаженство, тема васкрсења проширена је и јасније исказана околним фрескама. Вероватно због великог дводелног прозора, слика Богородичиног успења је са западног померена на јужни зид, а њено место заузеле су две представе везане за Христову смрт и васкрсење, Оплакивање (обележено као **положениѥ г͡нѥ вь гробѣ**) и Мироносице на Христовом гробу.[45] Поводом прве сцене и њеног укључивања у надгробни програм, што се иначе ретко дешавало, треба подсетити на то да се чувена реликвија, камен на који је било положено мртво Христово тело, налазила у средњој цркви манастира Пантократора у Цариграду. Поред ње је 1180. био сахрањен цар Манојло I Комнин (као монах Матеј), заслужан за њено преношење из Ефеса десет година раније. У стихованом натпису крај гроба истицала се нада покојника да ће васкрснути са Христом, уз чији је животворни камен почивао.[46] Никодим је свакако знао за ту реликвију, а приликом путовања у Цариград могао ју је и видети.[47] До Оплакивања, с друге стране прозора, ближе гробници, насликане су Мироносице, представа чија је надгробна функција била добро позната како у византијској тако и у српској средњовековној уметности.[48] Тим двема сценама у Пећи истакнуто је да су смрт и васкрсење Христово, као залог свеопштег спасења, били нада упокојенима — овде архиепископа Никодима — и у њихово васкрсење на Страшном суду. Тај час је овде наговештен сликом пророка Захарије у лунети некадашње бифоре,[49] између Оплакивања и Мироносица: пророк једном руком подиже срп, а на свитку који држи у другој руци исписано је, на грчком језику, пророчанство о њему (по Зах 5, 1), с очигледном есхатолошком поруком и опоменом онима који се не раскају пре смрти.[50]

Припремајући се за тај судњи час, архиепископ Никодим је дао да се његова гробница окружи ликовима светих у које се нарочито поуздао. На западном зиду при-

---

[37] *Пећка йатријаршија*, 21 (Ћирковић), 218 (Ђурић), сл. 138.

[38] ССЗН, бр. 52.

[39] Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, 154; Мирковић, 116.

[40] Суботић, *Црква свеșог Димиșрија*, II–IV; *Пећка йаșријаршија*, 75 (Кораћ), 132 (Ђурић); В. Ј. Ђурић, *Свеши йокровишељи архиейискойа Данила II и његових задужбина*, in: *Архиейиской Данило II и његово доба*, 282.

[41] М. А. Пурковић, *Свеșиșељски кулșови у сșарој срйској држави йрема храмовном йосвећењу*, Богословље 14 (1939) 168, 169, 174.

[42] Суботић, *Црква Свеșог Димиșрија*, IV; Ђурић, *Свеши йокровишељи архиейискойа Данила II*, 282.

[43] Филиповић, *Саркофаг архиейискойа Никодима*, 75–93, т. I–III, сл. 1, 2; *Пећка йаșријаршија*, 117, 118, цртежи XXIII, XXIV, сл. 69 (Кораћ).

[44] Филиповић, *Саркофаг архиейискойа Никодима*, 88, 89; *Пећка йаșријаршија*, 189 (Ђурић).

[45] Филиповић, *Саркофаг архиейискойа Никодима*, 89; *Пећка йаșријаршија*, 189, 190, сл. 125 (Ђурић).

[46] C. Mango, *Notes on Byzantine Monuments, III. Tomb of Manuel I (Comnenus)*, DOP 23–24 (1969–1970) 372–374.

[47] У Цариграду се вероватно срео са Стефаном Дечанским, који је — по речима Григорија Цамблака — боравио баш у манастиру Пантократору, v. *Житие на Стефан Дечански от Григорий Цамблак*, София 1983, 74, 90. У предговору Јерусалимског типика Никодим приповеда и о свом боравку у византијској престоници, и о обиласку и поклоњењу светињама које су се тамо налазиле, ССЗН, бр. 52.

[48] Радојчић, *Порșреши*, 13, 14, 18. О вези те фреске с Никодимовим гробом v. Филиповић, *Саркофаг архиейискойа Никодима*, 89; *Пећка йаșријаршија*, 189, 190, сл. 125 (Ђурић).

[49] *Пећка йаșријаршија*, 204, сл. 131 (Ђурић), где није рашчитан текст на пророковом свитку, па је дато другачије тумачење фреске, другачије од нашег.

[50] Мада нисмо нашли богослужбену употребу овог Захаријиног текста, не треба сумњати у његов есхатолошки смисао. Уосталом, тако га разуме и Никодимов савременик Теодосије у речима које свети Сава упућује преступнику Стрезу, што је ктитору пећке цркве свакако било познато, v. Ђ. Даничић, *Живош свеșога Саве*, Београд 1860, 110 (у преводу Л. Мирковића: Теодосије, *Жиșије свеșог Саве*, Београд 1984, 108).



Сл. 6. Архиепископ Никодим, краљ Стефан Дечански, млади краљ Душан, свети Сава (фото С. Петковић)

казани су арханђели Михаило и Гаврило с исуканим мачевима, као чувари улаза, а сличну улогу могли су имати и свети ратници до њих, Прокопије и Меркурије. На северном зиду, изнад саркофага, приказани су свети Теодори, такође у ратничкој опреми, а њихова заштитничка улога над Сером, који се налази недалеко од Свете горе, морала је бити добро позната Никодиму. До њих су насликани свети лекари Козма и Дамјан (сл. 1), овде свакако део фунерарног програма,[51] доста често сликани у близини гробница, како у византијском свету тако и код нас. Познати исцелитељи, у које су се поуздали живи, сматрани су поузданим помоћницима и после смрти. До њих, на западној страни пиластра, требало би да је насликан свети Пантелејмон, у тим временима редовно приказиван с Козмом и Дамјаном. Његов лик се, међутим, нашао на источној страни пиластра, окренутој поткуполном простору, а своје место уступио је једном пустиножитељу.[52] Пустиножитељ дуге седе браде и косе приказан је наг, само с лишћем око бедара, и руку испружених испред себе (сл. 2). То је свети Онуфрије или неки други из категорије најжешћих пустињака, али име крај њега није исписано. Његова појава до гробнице на источној страни сигуран је знак Никодимове интервенције. Поменули смо с колико је пажње и љубави тај бивши Хиландарац писао о Светој гори, чак и кад се одвојио од ње и дошао у Србију. О његовом монашком духу сведочи и то што је он сам, чак и после избора за архиепископа, говорио о себи као о „смерном црнорисцу", па се тако и потписивао,[53] што је заиста ретко и необично за једног архијереја. Не чуди стога што је желео да и после смрти поред себе има једног таквог пустиножитеља какав је насликан на пећкој фресци. Без исписаног имена, он се доживљава као слика свих оних светогорских отшелника о којима је Никодим писао у својој повељи Карејској келији: **в'са оудобь страд(а)хоу, зимами же и знои и дьжди под(ь) вьздоухы прѣмѣни врѣмен'ныими страждоуще. ѡви под(ь) стѣнами, а дроузи бес покрова и нази. мразомь ѡсинѣюще и слнцемь ѡчрьнıающе. ѡвы же хоудие роувы**

---

[51] Филиповић, *Саркофаг архиепископа Никодима*, 91, 92, сл. 4.

[52] До њега, на јужној страни пиластра, насликан је свети Никола (Суботић, *Црква Светог Димитрија*, сл. 41), веома поштован светитељ и у српској средини, кога су посебно уважавали њени архиепископи. О томе, поред осталог, сведоче параклис и многобројне фреске у Пећкој патријаршији с ликом мирликијског епископа.

[53] Ковачевић, *Светостефанска хрисовуља*, 11; v. *ibid.*, 10; ССЗН, бр. 52.

власѣни носеще прикрьвениꙗ рад(и) стоуда ѥст͠вьнаго. иже ѡбнажи адамь прѣслоушаниꙗ рад(и). и тако в҄си познахомь своѭ наготоу. и тѣми ѡстрими прьти довлѣюшесе. и весели паче бывающе.[54]

Светогорско порекло ктитора осећа се и другде у живопису Светог Димитрија. У најнижем реду у поткуполном простору насликани су једни поред других свети ратници и монаси, неки пресликани у XVII веку.[55] Не треба, међутим, нимало сумњати у то да је и у Никодимово време свети Димитрије, с Нестором и Георгијем, био приказан на северном зиду, до иконостаса, јер му је ту било место као патрону цркве. Вероватно су се и у XIV веку на јужном зиду налазили свети Јефрем Сирин и Јефтимије, утолико пре што су на наспрамном зиду очувани на првобитном слоју свети Стефан Нови и Сава Јерусалимски (означен као **лаврьски**). Мада има и других примера упоредног представљања монаха и мученика, обично ратника, у наосима средњовековних храмова, то је било скоро правило у светогорским католиконима, што показују Протатон (око 1300) и Хиландар (1321),[56] као и храмови чији су програм састављали бивши Светогорци: свети Сава у Богородичиној цркви у Студеници (1208/1209),[57] Данило II у Богородичиној цркви у Пећи (око 1335)[58] или непознати ктитор у певницама Светих апостола (средина XIV века), такође у Пећи.[59] Такво упоредно или наспрамно удруживање светих мученика и монаха у храмовима почивало је на схватању о блискости једних и других, невољном страдању крвљу првих и вољном страдању без крви других.[60] Оно је било блиско Светогорцима, па и архиепископ Никодим, описујући опширно њихова одрицања, подвиге и својевољна страдања, закључује: **в҄са та (и) инаꙗ дѣла доблих(ь) ѡнѣхь по в҄се д͠ни бес крьве мч͠нкь к҄то сказати можеть ꙗже творꙗхоу**.[61] Најзад, своје светогорско васпитање Никодим је показао и тако што је покровитељици Свете горе, Богородици, посветио у својој цркви две сцене, Рођење и Ваведење (пресликано), и распоредио их на бочне зидове олтара.[62] На тај начин сигурно је следио светогорске обичаје, судећи по сачуваним средњовековним фрескама. Наиме, те две сцене тамо су добијале почасно место у певницама, обично на њиховим источним странама; тако је у Протатону (обе у јужној певници),[63] Ватопеду (1313)[64] и Хиландару,[65] а и у црквама на светогорским метосима, у Полошком (око 1345)[66] и Велућу (1380–1389).[67] Једина разлика је то што пећка црква није имала певничке просторе, па су те две представе померене на зидове олтара.

Света гора је очигледно остала трајна Никодимова љубав, а за њене монахе није престао да се занима ни кад је постао архиепископ у Пећи 1317. године. Од тада је, међутим, Никодим био укључен и у световне проблеме српске државе (по изворима сигурно пратимо његову везу са Стефаном Дечанским, кога је успео да врати из Цариграда и крунисао почетком 1322) и заузет организацијом цркве на чијем се челу налазио, па је његов однос према светом Сави задобио нову димензију: ступивши на престо првог српског архиепископа, он му је у свему следовао, трудећи се да сачува, настави и испуни његово дело. Оно што је исказивао у текстовима изложио је и иконографски осмислио на фрескама своје главне задужбине у Пећи, али и допунио сликом хармоније духовне и државне власти у земљи. У западном простору храма (сл. 3), који је одредио за свој вечни починак, дао је да се у врху крстастог свода наслика у медаљону Христос у лику Емануила, оваплоћеног Бога, чијом се вољом извршавају сва дела на земљи и који утврђује и благосиља успостављени складни поредак на њој. Испод Христа насликана су прва два васељенска сабора и два српска, светог Саве и светог Симеона Немање и краља Милутина, а ниже, на северном зиду, Силазак Светог Духа и, на јужном, у приземном појасу, репрезентативна композиција са Савом, ондашњим српским владарима и архиепископом Никодимом (сл. 6).[68] Све су те представе међусобно повезане и узајамно се допуњују, али ради лакшег излагања издвојићемо најпре оне везане првенствено за светог Саву и Никодима.

Сликама Духова и васељенских сабора (због недостатка простора приказана су само прва два) архиепископ Никодим је изложио добро позната начела Православне цркве: њен почетак био је на Сиону, када је на окупљене апостоле сишао Свети Дух и оспособио их да шире Христово спасилачко учење по целом свету. На тај начин одређен је и саборни карактер Цркве,[69] а сваки епископ рукополагањем прима силу Светог Духа као апостоли у сионској горници, док су васељенски сабори потврдили ту саборност и одредили догмате који се неизмењено поштују свуда и у свим временима. Постављањем Сабора светог Саве (сл. 4), с делимично очуваним натписом: ... **прьваго архыѥп͠па всеѥ срьбскыѥ**...,[70] поред васељенских Никодим је желео да покаже почетак Српске цркве, због чега је Сава и означен као први архиепископ, затим то да на њеним предводницима почива благодат Светог Духа и, најзад, да она прима догмате усвојене на васељенским саборима. Стога српски сабор својом иконографијом у основи понавља изглед васељенских сабора, уз додатке који истичу његову историјску димензију. Можда се сликом приказивао онај чувени сабор који је Сава

---

[54] Korablev, *Actes de Chilandar*, 442; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[55] *Пећка џатријаршија*, 198–200, сл. 187 (Ђурић).

[56] V. J. Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, Хиландарски зборник 4 (1978) 32, 33; idem, *Les conceptions hagioritiques dans la peinture du Prôtaton*, Хиландарски зборник 8 (1991) 45–50; Δ. Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις στο εικονογραφικό πρόγραμμα του Πρωτάτου*, ΔΧΑΕ 4/15 (1989–1990) 214.

[57] *Манасшир Сшуденица*, Београд 1986, 140, 154 (Б. Тодић).

[58] *Пећка џатријаршија*, 160, 161 (Ђурић).

[59] *Ibid.*, 219, 220 (Ђурић).

[60] Ј. Радовановић, *Иконографска исшраживања срџског сликарсшва XIII и XIV века*, Београд 1988, 78–82; Djurić, *Les conceptions hagioritiques*, 45–50; v. и две претходне напомене.

[61] Korablev, *Actes de Chilandar*, 442; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[62] Суботић, *Црква Свешог Димишрија*, сл. 16; Кајмаковић, *Георгије Мишрофановић*, сл. 78; *Пећка џатријаршија*, 189, сл. 123 (Ђурић).

[63] Καλομοιράκης, *Ερμηνευτικές παρατηρήσεις*, 206; Djurić, *Les conceptions hagioritiques*, 43.

[64] *Ιερά μεγίστη μονή Βατοπαιδίου — παράδοση, ιστορία, τέχνη* I, Ἄγιον Ὄρος 1996, 245, 246 (Ε. Ν. Τσιγαρίδας).

[65] Djurić, *La peinture de Chilandar à l'époque du roi Milutin*, 33, 35.

[66] В. Ј. Ђурић, *Полошко — хиландарски мешох и Драгушинова гробница*, Зборник Народног музеја 8 (1975) 329.

[67] В. Р. Петковић, *Манасшир Велуће*, Старинар, н. с. 3–4 (1952––1953) 56, 57. О Велућу као метоху светогорског Руског манастира v. Б. Тодић, *Прилог бољем џознавању најсшарије исшорије Велућа*, Саопштења 20–21 (1988–1989) 67–75.

[68] Суботић, *Црква Свешог Димишрија*, сл. 37, 53–59, 61; *Пећка џатријаршија*, 190–192, 204, 205, сл. 124, 128–130 (где су ликови на јужном зиду другачије одређени).

[69] О односу Духова и васељенских сабора v. Ch. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris 1970, 234, 235.

[70] О њему најподробније Ђурић, *Исшоријске комџозиције*, 145–147, сл. 13; *Пећка џатријаршија*, 190, сл. 129 (Ђурић); Б. Цветковић, *Фреске у западном шравеју Св. Димишрија у Пећкој џатријаршији и кулш краља Милушина*, Проблеми на изкуството 4 (2000) 3, сл. 1.

Сл. 7. Архиейиской Никодим (фойо С. Пейковић)

одржао у Жичи 1220. године, по Доментијановом опису,[71] али је за нашу расправу важније то што га је замислио и насликао Никодим, највећи Савин поштовалац међу свим архиепископима. Плетући му похвале, он је нарочито истакао Савине заслуге за оснивање Српске цркве, укорењивање праве вере у земљи и за спасење људи у њој. Божјим човекољубљем и извољењем Сава је био одаслан у српску земљу, својим саплеменицима, да их избави од идолских обмана, нечистих и мрских жртава; основао је велику Српску цркву, **юже не бывшоую прѣжде. ѡнь вьздвиже. свщ҃еннымь прѣѡсвщ҃еньства прѣстоломь сьпричетавь.**[72] На другом месту каже слично: пошто је многим знојем и трудовима одбацио телесну тромост, божаствени Сава је као неки небопарни орао стигао свом народу, где **породи, еже ес(ть) ѡбнови, не тьчию себе, нь и всоу срьпьскоу землю доухомь светымь... и правовѣрною вѣрою оутвердив и великыимь архиеп҇искыимь саномь почьть.**[73] Захваљујући Сави, који је просветио и утврдио своју земљу у православној вери, она овде непрекидно напредује: **в'сегда непрестан'но благодѣти божьствьнѣи растоуштии вь срьб'сцѣи земли.**[74] Зато му Никодим умножава епитете: **пьрвыи архиеп҇пь или скорѣе рещи ап҇ль и ст҇ль и оучитель своемоу ѿч҇ьствоу срьпсцѣи земли,**[75] да би затим без ограде похвалио Саву, **господина и оучителя, настав'ника и просвѣтителя и апостола срьб'скаго.**[76] Све ово што је Никодим изрекао о светом Сави не оставља места сумњи у то да је баш он замислио слику Савиног сабора у цркви Светог Димитрија у Пећи, с намером да га прослави као оснивача и првог архиепископа Српске цркве. Слику је пак распоредом довео у непосредну везу са суседним Немањиним и Милутиновим сабором (сл. 5), који је приказан у функцији владарске идеологије, неодвојиво повезане с идејом о складу две власти у држави.

Та иконографска замисао имала је продужетак на јужном зиду, на којем су насликани свети Сава и Никодим, а између њих тадашњи владари (сл. 6). Значење слике није било непознато српској уметности, али је овде исказано нешто другачијим средствима и у знатној мери новим иконографским речником. Задржавајући се засад само на односу архиепископа Никодима и светог Саве, уочићемо да су се преко Духова, васељенских сабора, Савиног сабора и ликова првог и последњег архиепископа на јужном зиду јасно показивали порекло, карактер и континуитет Српске цркве. Све до Никодима, па и касније, трајање аутокефалне цркве и прејемство њених предводника приказивани су ређањем ликова архиепископа једног до другог,[77] а у писаним изворима то је изражавано синтагмом „престо светог Саве".[78] Никодим је Сабором светога Саве видљиво показао тај престо, а сликањем првог архиепископа (он је тако и обележен: **ст҇ы сава прьвы арх҇еп҇пь**) и себе у истој композицији приказао је у скраћеном виду вековно трајање српске аутокефалне цркве. Њихова заједничка слика је сасвим разумљива после свега што је речено о Никодимовом уважавању светог Саве. Поновимо да је Никодим и своје уздизање на архиепископски престо видео као израз Божје и Савине воље: **и пакы ст҇ыми его** (тј. светог Саве) **мол҇твами б҇оу изволив'шоу. вьзв҇день быхь на прѣѡсщ҇ен'ны его прѣстоль. б҇жие ст҇ые великые ц҇ркве срьп'скые,**[79] или, мало опширније: **милостию вседрьжителя бога и молитвами светаго савы и светых хтиторь и светыих светитель срьпьскые земле вьзведень быихь на си светы великыи прѣѡсвещеньныи прѣстоль арьхиепископие срьпьскые земле.**[80] Руком зографа Јована свети Сава је овде добио један од најлепших портрета (сл. 10). Одевен у златом украшен сакос, свечану одећу архиепископа XIV века, у каквом је већ био насликан у Богородици Љевишкој и Старом Нагоричину десетак година раније, као и овде на слици Сабора, Сава се прикључио репрезентативној слици савременика живописања цркве. Младолик и лепог лица, приказан је у строго чеоном ставу, с пурпурним и позлаћеним јеванђељем испред себе, док десном руком благосиља.[81]

На другој страни композиције насликан је такође врло свечан портрет архиепископа Никодима (сл. 7). Пошто му је лице, као и на портретима владара, сликано на сувој подлози, с њега су се боје доста отрле, па испод њих израња цртеж изведен мрким окером. Приказан је као човек средњих година, оштрих црта лица и краће браде раз-

[71] Ђурић, *Историјске комйозиције*, 146, 147. Известан опрез у вези с таквим мишљењем испољио је Б. Цветковић, *Фреске у зайадном йравеју*, 3.

[72] Korablev, *Actes de Chilandar*, 444; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[73] ССЗН, бр. 52.

[74] Ковачевић, *Светостефанска хрисовуља*, 10.

[75] Korablev, *Actes de Chilandar*, 440; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[76] Ковачевић, *Светостефанска хрисовуља*, 10.

[77] Г. Бабић, *Низови йорйреша срйских ейискоиа, архиейискоиа и иатријараха у зидном сликарсйву (XIII– XVI в.)*, in: *Сава Немањић — свети Сава. Историја и йредање*, Београд 1979; Б. Тодић, *Срйско сликарсйво у доба краља Милутина*, Београд 1998, 62–64.

[78] Ђурић, „*Престо светога Саве*", 102, 103.

[79] Korablev, *Actes de Chilandar*, 444; Архив САНУ бр. 7903-а/13.

[80] ССЗН, бр. 52.

[81] Основно о овом портрету светог Саве v. Милошевић, *Срби светитељи*, 171; *Пећка йатријаршија*, 204, сл. 130 (Ђурић); Б. Тодић, *Рейрезентативни йортрети светог Саве у средњовековној уметности*, in: *Свети Сава у срйској историји и традицији*, 239, 240, сл. 9.

двојене у два прамена, која је продужавана вероватно приликом наношења завршног бојеног слоја. Обучен је у бели стихар и тамноцрвени сакос са широким златним ивицама, напред украшен златним и бисерним лозицама, у које су уплетена попрсја, вероватно апостола. Преко свега носи бели омофор, чији му је крај савијен преко леве руке. Њоме придржава усправљено пурпурно јеванђеље златних корица, а благосиља десном, мало подигнутом руком. На глави има тамноцрвену капу с калотом и посувраћеним ободима који се шире према крајевима. Под њом се наслућује светла тканина, чији су се крајеви спуштали позади.[82] Овакав Никодимов портрет скоро је изузетан у средњовековној уметности и без нових извора тешко ће бити објашњен до краја. Претпостављено је да је његова необична одећа преузета из византијских обичаја XIV века и да се носила у свечаним приликама ван богослужења.[83] Што се сакоса тиче, није спорно да су га носили и српски архиепископи почетком XIV века, судећи по поменутим портретима светог Саве из тог доба. У исто време сакос су одевали, поред цариградских патријараха, још охридски и солунски архиепископи.[84] Стога не треба сумњати у то да је сакос у неким нарочитим приликама носио и архиепископ Никодим. Питање његове капе је, међутим, знатно сложеније, зато што за њен облик нема праве потврде у писаним изворима, нити аналогија у средњовековном сликарству, осим једне представе светог Саве у пећкој припрати (можда око 1375), али је она вероватно настала по угледу на овај Никодимов портрет.[85] Досадашња истраживања црквених инсигнија и њихових представа у византијској уметности нису до краја одговорила на питања о томе какве су покриваче главе носили византијски и српски јерарси, у којим приликама и зашто,[86] али су означила правце тражења одговора. Она су показала да калиптра није била резервисана само за патријархе, што се закључује по речима Ане Комнине да су у њено време и неки митрополити носили капу звану кидарис.[87] Знатно касније, у XIV веку, а то је време које и нас занима, изглед патријархове калиптре, вероватно и капе епископа, много се и често мењао под утицајем ондашње моде. Карактеристично је да Нићифор Григора, када говори о помодном одевању које је завладало на цариградском двору, каже да је оно захватило и патријаршију: Παραπλησίως δ' αὖ κἀκ τῶν πατριαρχικῶν ἐθῶν καὶ πραγμάτων.[88] Добро је познат и податак Јована Кантакузина о томе колико је запрепашћење изазвао патријарх Јован IX Калека појавивши се на крунисању малог Јована V (1341) с новом калиптром украшеном ликовима Христа, Богородице и Јована Претече.[89] Мада нема писаних потврда, не треба сумњати у то да су одјеци цариградске моде допирали у Србију још у раном XIV веку. Уосталом, архиепископ Никодим је добро познавао обичаје и живот Цариграда, у којем је поуздано боравио бар једном приликом, и на двору и у патријаршији, што је на њега оставило неизбрисив утисак.[90] Када је приступио украшавању цркве Светог Димитрија, његово познавање византијске престонице складно се допунило с дугогодишњим цариградским искуством новог краља Стефана Дечанског.

Заједничка слика архиепископа Никодима, краља, његовог сина и светог Саве, допуњена представама сабора у своду истог простора, јасно је исказивала и склад две власти у држави. Била су то сликом изражена Никодимова схватања, преузета од старијих писаца, о природи власти у Србији и њеним почецима у светом Симеону и Сави, изложена неколико година раније у предговору Јерусалимског типика.[91] У то време она су исто толико, ако не и више, била важна и новом краљу Стефану Дечанском.

Стефан Дечански и наслеђе српског престола

У годинама које су непосредно претходиле живописању Светог Димитрија Србија је пролазила кроз нову династичку кризу, праћену крвавим сукобима, а лична драма Стефана Дечанског настављала се и, привидно, завршавала. Краљ Милутин је умро 29. октобра 1321, а питање наслеђа престола, проблематично током читаве његове дуге владавине, није било решено. На српски престо могли су рачунати Милутинов старији син Стефан Дечански, млађи син Константин, кога је отац, изгледа, почео да истиче као престолонаследника пред крај живота, а можда и Владислав, Драгутинов син, по праву давнашњег Дежевског споразума. Немири су почели одмах после Милутинове смрти и продужили се до крунисања новог краља, па и после тога.[92] Предност у наслеђивању престола имао је, по свему судећи, Константин, као последњи очев изабраник, док је Стефан био искључен из наследства, како се веровало, потпуним ослепљивањем још 1314. године. Превагу у сукобу је Стефану, по Даниловом ученику, донело објављивање да је прогледао, као и наклоност властеле, јер „силноименити његова отачаства долазећи клањаху му се", пошто су у томе видели „предивно чудо".[93] Није, међутим, искључено ни то да је у пресудним тренуцима добио подршку византијског цара и Српске цркве.[94] Како је лепо примећено, он је постао краљ „силом свога порекла, силом оружја и силом одушевљења оних који су за њим стојали".[95] Савременици су истицали да је на престо дошао Божјом вољом, што су биле само друге речи за силу, уобичајене у средњовеков-

[82] Тај портрет — узимајући да је Јоаникијев — најподробније је описао В. Ј. Ђурић, „*Престо светога Саве*", 94, 95, сл. 5; *Пећка патријаршија*, 205, сл. 130 (Ђурић).

[83] Ђурић, „*Престо светога Саве*", 95.

[84] E. Piltz, *Trois sakkoi byzantins. Analyse iconographique*, Stockholm 1976, 17–20; Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 16–19.

[85] Ђурић, „*Престо светога Саве*", 93 ff.

[86] Cf. *ibid.*, 93–104; E. Piltz, *Kamelaukion et mitra. Insignes byzantins impérieaux et ecclésiastiques*, Stockholm 1977; Ch. Walter, *The Portrait of Jakov of Serres in Londin. Additional 39626*, Зограф 7 (1977) 65–69; idem, *Art and Ritual*, 29, 30, 104–106.

[87] Piltz, *Kamelaukion et mitra*, 78, 79.

[88] *Nicephori Gregorae Byzantina historia* I, ed. L. Schopenus, Bonnae 1829, 568 (српски превод in: *Византијски извори за историју народа Југославије* VI, Београд 1986, 223).

[89] *Ioannis Cantacuzeni eximperatoris historiarum* II, ed. L. Schopenus, Bonnae 1831, 218. Податак су регистровали сви писци о калиптрама патријараха које смо поменули у претходним напоменама.

[90] ССЗН, бр. 52.

[91] *Ibid*. Неке важне реченице на почетку тог текста биле су оштећене и пре уништења Типика 1941. године, али се може довољно јасно разабрати да Никодим ту истиче Савине заслуге за утврђивање краљевства у српској земљи и православне вере у њему. V. В. Ј. Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ 338 (1983) 120, 121.

[92] О доласку на престо Стефана Дечанског v. К. Јиречек, *Историја Срба* I, Београд 1922, 261, 262; Н. Радојчић, *Српски државни сабори у средњем веку*, Београд 1940, 106–109; *Историја српског народа* I, Београд 1994², 497, 498 (С. Ћирковић); С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*, Београд 1997, 144, 145, 152–157.

[93] Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, 170; Мирковић, 128, 129.

[94] Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 144, 145.

[95] Радојчић, *Српски државни сабори*, 107.



Сл. 8. Краљ Сѿефан Дечански (фоѿо С. Пеѿковић)

ној терминологији. Тако се, уосталом, и он сам изражавао,[96] старајући се, нарочито у Призренској (1326) и Дечанској повељи (1330), да образложи како је на власт дошао као законити наследник својих предака.

У аренги Призренске повеље[97] он описује своја прегрешења и страдања, побуну против оца, ослепљење и заточење у Цариграду, али и милост Божју, јер се Бог смиловао на њега и, као прекрасног Јосифа, „посадио на престо светих родитеља", њега и његовог сина, младог краља Стефана (Душана). Све је то опширније изложио у Дечанској хрисовуљи. После уводног дела о слави и моћи Божјој, Стефан је поменуо своје претке као изворе законите власти: „Поменућу Симеона Немању, првог и светог владара, љубитеља отаџбине, просветитеља српског и новог мироточца и од њега рођеног сина из младости од Бога вољеног, светог и преосвећеног Саву, првог архиепископа." Из њиховог племена је и он, Стефан краљ, праунук светог Симеона Немање, унук Стефана Првовенчаног и „син светог и моћног и превисоког краља свих српских и поморских земаља, Стефана Уроша, син и наследник њиховог светог корена, грана и јединородни изданак мога светог родитеља, омиљен у његовом срцу више од целог његовог живота, потпора и снага старости његове". Потом је, као у Призренској повељи, каткад истим речима, испричао о својим страдањима и Божјој милости која се на њему показала. Благи Бог га је посадио на престо његових светих родитеља и прародитеља и поставио за владара државе његовог оца, јер је богодарованом круном краљевства српског био крунисан, заједно са сином, благословом и руком преосвећеног архиепископа Никодима, свих епископа и целог српског сабора.[98] Таквим истицањем порекла и легитимитета своје суверене власти, добијене од Бога и законито наслеђене од предака и оца, благословом Цркве и уз сагласност сабора, Стефан Дечански је следио идеолошке обрасце одавно укорењене у држави Немањића и до краја уобличене у Милутиново време.[99] Стефан Дечански их је, међутим, истицао још више и допунио новим садржајем, што је разумљиво због услова у којима је дошао на власт и начина на који је то учинио.

У светлу таквог подсећања на Стефана Дечанског могу се боље разумети српске теме и у живопису цркве Светог Димитрија у Пећи. Поред васељенских сабора и Сабора светог Саве, на своду западног травеја насликан је и Сабор Симеона Немање и краља Милутина (**б҃гмь сьбрани своръ ст҃го симеона немане и внꙋка его ст҃го кꙋ(а)ла ꙋроша в҃.га**).[100] Под великим куполастим киворијем насликан је, с једне стране, Симеон Немања као великосхимник на престолу, а иза њега је скупина монаха; Немања у десној руци држи акакију или свитак, а левом указује на краља Милутина. Он седи на одвојеном престолу, обучен у тамноплави дивитисион и лорос посут бисерима, на глави има камелавкион и у десној руци велико жезло у виду крста, а иза њега су мачоносац и група младе властеле (сл. 5). Слика је тачно протумачена симболиком Милутинове инвеституре од родоначелника династије, а то што је окружен васељенским и Сабором светог Саве — обавезом владара да се стара о Цркви и о чистоти вере.[101] Датујући је, међутим, у време око 1345–1346. године, истраживачи нису могли да проникну у разлоге њене појаве у овој пећкој цркви.[102]

Али, ако се настанак фреске помери у време архиепископа Никодима и краља Стефана Дечанског, између 1322. и 1324. године, много ће се лакше разумети њен смисао. Настојања краља Стефана да себе представи као Божјег изабраника и законитог наследника својих предака скоро се дословно подударају у Дечанској хрисовуљи и на пећким фрескама. Наративна средства дечанске аренге су, природно, другачија у односу на иконографију слике, али су мисли и поруке истоветне. По хрисовуљи, Стефан је

[96] *Ibid.*, 108; *Сӣоменици на Македонија*, 263; П. Ивић — М. Грковић, *Дечанске хрисовуље*, Нови Сад 1976, 61, 304; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 153.

[97] *Сӣоменици на Македонија*, 263, 264.

[98] Ивић–Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 60–62, 303, 304.

[99] Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 129–153; Тодић, *Срӣско сликарсѿво у доба краља Милуѿина*, 44–52.

[100] Правилно га је идентификовао В. Ј. Ђурић, *Исѿоријске комӣозиције*, 141–143, донео потпуно читање натписа, објаснио га и предложио литерарне паралеле за њега. Од новијих истраживања сабора v. *Пећка ӣаѿријаршија*, 192, сл. 128 (Ђурић); М. Радујко, *„Ӣресѿо свеѿог Симеона"*, Зограф 28 (2000–2001) 69–71, и Цветковић, *Фреске у зайадном ѿравеју цркве Св. Димиѿрија*, 3–9. Необичан је почетак натписа, „Богом сабрани сабор", јер у називима за српске саборе такав додатак није регистровао Н. Радојчић, *Срӣски државни сабори*, 184–192. Колико смо успели да утврдимо, користио га је само архиепископ Никодим, и то у потврди Светостефанске хрисовуље: **с богос҆брānымь с҆боромь**, односно **в҆сь богос҆бранныи ликь** (Ковачевић, *Свеѿосѿефанска хрисовуља*, 10, 11), што би могао бити још један доказ да је Никодим непосредно надгледао живописање цркве Светог Димитрија.

[101] Ђурић, *Исѿоријске комӣозиције*, 142, 145; то исто поновио је и у другим радовима, *Пећка ӣаѿријаршија*, 192; *La symphonie*, 215, 216, и другде.

[102] Ђурић, *Исѿоријске комӣозиције*, 144: „Која је била потреба или намера — остаје питање — да се у време краља Душана у своду простора у коме се налази његов портрет уз младог сина Уроша, наслика символична инвеститура краља Милутина?", па је аутор решење нашао у претпоставци да слика приказује највеће законодавце династије. Б. Цветковић (*Фреске у зайадном ѿравеју*, 5–7) пак покушао је да објасни овај сабор и остале фреске на своду појмовима „мира и тишине", као слику идеалне владавине.

изабран од Бога и посађен на прародитељски престо који припада Симеону Немањи, првом и светом владару, после њега Стефану Првовенчаном и свим другим краљевима до Милутина, чији је син и наследник Стефан крунисан, са сином Душаном, руком архиепископа Никодима и уз сагласност свих епископа и целог српског сабора. Други почетак у српском роду, поред оног Симеона Немање, означава личност светог Саве, Немањиног сина и претка Дечанског, „који се више од свих других трудио око Божјих заповести" и који је „украсио и прихватио престо краљевства српског и створио архиепископију".[103] На пећким фрескама, рекли смо, у врху крстастог свода лебди Бог у лику Емануила као извор духовне и световне власти. Под њим, на северном делу свода, приказан је Симеон Немања, родоначелник династије, први и свети владар, како би рекао Дечански. Своју власт, оличену у свитку или акакији, покретом руке преноси на потомка, „унука", краља Уроша Другог (Милутина). Тако изражена законитост наслеђивања престола преносила се даље на Стефана Дечанског и његовог сина, младог краља Душана, насликане још ниже, на јужном зиду (сл. 6). Они су ту окружени сликама светог Саве и архиепископа Никодима, јер је Сава крунисањем првог српског краља установио краљевство у земљи,[104] а архиепископ Никодим је крунисао Стефана Дечанског, на кога је пренео благослов Цркве. Основ краљевске власти, њена законитост и њено преношење на Немањине потомке нису случајно приказани иконографском формулом сабора, што се може закључити ако се зна важност те институције у средњовековној Србији.[105]

Такав начин истицања права на престо није био нов. У уметности XIII века оно је најчешће приказивано поворком предака владара, и то само оних из директне родбинске линије.[106] У том истом столећу, вероватно поводом смене на престолу и споразума у Дежеву, у маленом параклису Ђурђевих ступова насликана су 1283–1285. године четири сабора с устоличењима Стефана Првовенчаног, Уроша I, Драгутина и Милутина.[107] Време краља Милутина донело је знатне новине: поворка предака, најчешће са заступничким садржајем, претворила се у скуп репрезентативних слика (Богородица Љевишка у Призрену, око 1310)[108] или је добила облик Лозе (Грачаница, 1320–1321),[109] али је и у њима јасно била оцртана генеалогија власти од Симеона Немање до Милутина. Тај краљ ће и у повељама подробно набрајати своје директне претке на српском престолу.[110] Мада је у много чему следио свога оца, Стефан Дечански је и ту унео неке промене. Владарску генеалогију у опширној аренги Дечанске хрисовуље скратио је и свео на Симеона Немању, Стефана Првовенчаног и оца Милутина. То исто, али без Првовенчаног, учинио је и у сликарству. У цркви Светог Николе у манастиру Бањи (1328–1329) преко пута себе и сина у ктиторској композицији (пресликана око 1570) приказао је само светог Симеона Немању и светог краља Милутина.[111] У Светом Димитрију у Пећи, видели смо, линија носилаца власти такође иде од Стефана Немање, преко Милутина, до Стефана Дечанског и његовог сина. Иконографски облик наслеђивања власти у виду слике сабора сигурно је био преузет из старије уметности, као што то показује једна фреска у сопоћанској припрати (1272–1276). Ту је васељенским саборима придодат на источном зиду и један српски сабор, на којем је Симеон Немања предавао власт наследнику, Стефану Првовенчаном. А испод слике сабора био је приказан син Првовенчаног и ктитор цркве, тадашњи краљ Урош I са сином Драгутином, младим краљем.[112] Мада се иконографија сабора и владара у Сопоћанима и Пећи не поклапа у свим појединостима, идеја је иста у двема црквама: корен власти је у Симеону Немањи, власт се предаје на сабору и, распоредом представа по висини, она се преноси на актуелног владара, чиме се утврђује поредак и законитост наслеђа престола. Краљу Урошу I, који је насилним путем дошао на престо, било је очигледно стало, као и касније његовом унуку Дечанском, да сликом покаже да је он, са сином, једини прави наследник Симеона Немање и Првовенчаног, а не његова свргнута браћа. Сопоћанска фреска, због непосредног сродства представљених особа, одражавала је реалније стање, док је пећка, пошто је сведена на најважније личности владарске генеалогије, била више симболична, с основном поруком да је Стефан Дечански легитимни наследник Немањиног престола, који је законито примио од оца, и да је, с архиепископом Никодимом, чувар чистоте вере коју је у српској земљи укоренио свети Сава.

Распоред портрета на јужном зиду сачињен је у складу с идејама саопштеним на своду: у средини су владари, Стефан Дечански и његов син, до Дечанског је архиепископ Никодим, чиме је истакнута црквено-државна сагласност у земљи, а с друге стране, до Дечанског и Душана, приказан је њихов свети „прародитељ", свети Сава (сл. 6). Само су посебне околности о којима смо расправљали могле нагнати састављача програма да замисли такву свечану слику, каква раније није постојала у српском сликарству.[113]

Портрети владара у пећком Светом Димитрију, без сачуваних натписа, задавали су истраживачима много мука, јер су због свог изгледа и приказаних инсигнија скоро усамљени у нашем уметничком наслеђу. Остављајући познаваоцима средњовековног костима и инсигнија да кажу последњу реч о њима, овде ћемо се задржати само на оно-

---

[103] Ивић–Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 60–62, 303, 304.

[104] Тако би требало разумети речи из Дечанске хрисовуље да је свети Сава украсио и прихватио престо краљевства српског (*ibid.*, 62, 304), а слично је Савину улогу, изгледа, видео и архиепископ Никодим (ССЗН, бр. 52).

[105] Уосталом, и сам Дечански у хрисовуљи помиње да је крунисан уз сагласност целог сабора, Ивић–Грковић, *Дечанске хрисовуље*, 61, 304. О улози сабора око крунисања Стефана Дечанског v. Радојчић, *Српски државни сабори*, 108; idem, *Обред крунисања босанскога краља Твртка I. Прилог историји крунисања српских владара у средњем веку*, Београд 1948, 67, 68.

[106] Радојчић, *Портрети*, 15, 16, 20–23, 27, 30; Ђурић, *Слика и историја у средњовековној Србији*, 129; idem, *Српска династија и Византија на фрескама у манастиру Милешеви*, Зограф 22 (1992) 17–19, 22, 23; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 39–44.

[107] Ђурић, *Историјске композиције*, 131–137.

[108] Д. Панић — Г. Бабић, *Богородица Љевишка*, Београд 1975, 58–63; Тодић, *Српско сликарство у доба краља Милутина*, 48, 49.

[109] *Ibid.*, 51–52 (с литературом).

[110] Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 143, 148, и друге.

[111] С. Ђурић, *Првобитни живопис у цркви Св. Николе у Бањи код Прибоја*, Саопштења 16 (1984) 85, 86, сл. 1, 4.

[112] В. Ј. Ђурић, *Сопоћани*, Београд 1991², 43, 46, сл. 16, 21. О узајамној вези сабора и портрета испод њега v. Б. Тодић, *Апостол Андреја и српски архиепископи на фрескама Сопоћана*, in: *Трећа југословенска конференција византолога*, Крушевац 2000, 375, 376 [исто на француском језику: Byzantion 82–2 (2002) 472].

[113] Тек је двадесетак година доцније цар Душан дао да се крај њега и његове породице у припрати Дечана (1345–1346) насликају у сличном иконографском виду свети Сава, тадашњи архиепископ Јоаникије и дечански игуман Арсеније, Радојчић, *Портрети*, 54; В. Р. Петковић, *Манастир Дечани* I, Београд 1941, 1, т. XCII, XCIII; *Зидно сликарство манастира Дечана. Грађа и студије*, Београд 1995, 285–294 (Д. Војводић), с осталом литературом.



Сл. 9. Млади краљ Душан

ме што је важно за тему о којој расправљамо. Стефан Дечански (сл. 8) обучен је у тамноцрвени сакос с тролисним украсима и перибрахионима, завршен широком златном бордуром, испод које провирују врхови ципела. Преко сакоса носи укрштени златни лорос, постављен с доње стране пурпурном тканином и причвршћен ланчићима, чији му крај пада преко леве руке, у којој држи црвену акакију, док у десној има високо подигнуто жезло у виду крста. Главу му покрива висока круна, чији се ободи шире навише, с високом калотом у средини, док су са страна круне висиле траке, чији се крајеви помаљају испод оба уха. Сви златни делови одеће, као и круна и жезло, украшени су драгим камењем. Кошчато краљево лице сликано је светлим океров, који је скоро сасвим избрисан, а боја је отпала и с краће браде, па се сада види само бела боја подлоге. Брада је завршена с два оштра прамена, а у непознато време, вероватно приликом завршавања портрета, она је била мало продужавана. Млади краљ Душан (сл. 9) приказан је као дечак у узрасту од десетак година. И он има тамноцрвену хаљину, прошарану врежастим орнаментима и бисерима, са широким доњим крајем украшеним лозицом. Слично оцу, Душан има скупоцене епиманике и перибрахионе на рукавима доње црвене хаљине, украшене крстоликим цветним шарама, али изнад ње носи гранацу, чији рукави падају позади. Око бедара му је златни појас, о који је заденута марамица. Сви нашивци на Душановој одећи су златни и по рубовима украшени драгим камењем. Он десном руком држи дугачко жезло с крстом на врху, а на глави има отворену круну, у горњем делу обликовану у виду кринова, с које су се такође спуштале траке, завршене правоугаоним украсима. Добро сачувано голобрадо лице младог краља фино је моделовано бледоружичастом бојом, с уским кестењастим сенкама.[114]

Велика је штета што су портрети Стефана Дечанског сликани за живота слабо очувани, тако да се само делимично могу поредити с пећком сликом. Та тешкоћа се донекле може надвладати упоређивањем с његовим представама на новцу, као и с посмртним портретима. Добро је, међутим, познато да се он као краљ увек сликао са сином Душаном, младим краљем, с којим је крунисан истог дана и кога је помињао у својим повељама, истичући да **доуша ѥдина вь двою тѣлеси наю ѥсть.**[115] Њихови портрети у припрати хиландарске саборне цркве (вероватно 1322–1324) пресликани су и само делимично очишћени у наше време;[116] портрети на икони светог Николе дарованој катедрали у Барију исто тако су пресликани,[117] као и они у ктиторској композицији у Бањи Прибојској.[118] Али сликари који су их пресликавали свуда су, мање-више, понављали њихове особене црте: дужу тамну браду Дечанског, раздељену у два прамена, и голобради Душанов лик.[119] Слична је била брада Дечанског и у Светом Димитрију у Пећи — њен облик сачуван је само у цртежу, а мрка боја преостала је испод леве слепоочнице и на продуженом делу, изведеном завршним бојеним слојем. Карактеристичан облик његове браде понављан је и касније, на пећкој Лози Немањића (мало после 1331), у Дуљеву (око 1340), на дечанским фрескама (1343–1347)[120] и другим познијим Стефановим сликама.

Што се тиче инсигнија владара на пећкој фресци, оне су усамљене у српском сликарству, али не сасвим, како су то показала новија истраживања. Портрети Стефана Дечанског настали за његовог живота и после смрти у извесној мери представљају раскид с дотадашњом праксом у српском портретном сликарству. Судећи по његовом пресликаном лику на икони у Барију, он је носио уобичајени дивитисион, лорос и на глави камелавкион, као и његов син,[121] а тако је било и у Хиландару.[122] После 1331. године сликан је или с куполастом круном или с круном која се лепезасто шири навише. Тако је она у први мах била замишљена и у Светом Димитрију (сл. 8), а сликар ју је извео само у цртежу: ширила се навише и завршавала полигонално, с кружним проширењима на угловима.[123] У завр-

---

[114] Последњи опис портрета и одличну репродукцију у боји објавио је В. Ј. Ђурић у књизи *Пећка патријаршија*, 204, 205, сл. 130.

[115] *Споменици на Македонија*, 275. О могућим разлозима истовременог крунисања Дечанског са сином v. Радојчић, *Обред крунисања босанскога краља Твртка I*, 67, 68; Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 152–157.

[116] V. J. Djurić, *Les portraits de souverains dans le narthex de Chilandar*, Хиландарски зборник 7 (1989) 119–121, fig. 8, 9, 13; *Манастир Хиландар*, 257, сл. на стр. 252 и 256 (Д. Војводић).

[117] И. М. Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе у Барију*, Зборник Филозофског факултета 16–А (1989) 111–122, сл. 1–3, цртеж 1.

[118] Радојчић, *Портрети*, 45, 46; Ђурић, *Првобитни живопис*, 87, сл. 4.

[119] Последњи је о тим портретима Дечанског и Душана, као и о другим раним Душановим сликама, писао Д. Војводић, *Српски владарски портрети у манастиру Дуљеву*, Зограф 29 (2002–2003) 146, 149 (даље: Војводић, *Дуљево*).

[120] Радојчић, *Портрети*, 45, 46, 52, сл. 18, 20, 24; *Зидно сликарство манастира Дечана*, 278–281, 296, 297, сл. 12, 16, 19 (Д. Војводић); *Пећка патријаршија*, сл. 82; Војводић, *Дуљево*, 146, 147, сл. 1, цртеж 1.

[121] Ђорђевић, *О првобитном изгледу српске иконе светог Николе*, 111–122, сл. 1–3.

[122] Djurić, *Les portraits de souverains*, fig. 8, 13; *Манастир Хиландар*, сл. на стр. 256.

[123] С таквом круном су у XIV веку каткад сликани старозаветни цареви (на пример, цар Соломон у Светом Димитрију, *Пећка патри-*

шној обради слике задржано је њено ширење навише, али је обод завршен лучно, а на врх је додата полукружна калота. С истом таквом круном, али без украса (додат је једино орфанос на врху), Стефан Дечански је приказан и на портрету до иконостаса у Дечанима (вероватно 1343).[124] Круна Дечанског у Пећи, која, изгледа, води порекло од византијског скиадиона, није имала бисерне препендулије, обавезне на сликама византијских царева и српских краљева, већ, по свему судећи, украсне траке, преузете са Запада.[125] Душанова круна (сл. 9) потпуно је западног типа (*Lilienkronen*),[126] попут круна какве су се у западним земљама носиле нарочито у XIII и XIV веку.[127] Исте такве круне, али с тракама и на бочним завршецима, носе Стефан Дечански и Душан и на портретима у Дуљеву,[128] што је правилно објашњено особеним културним миљеом у којем је ктиторска композиција у Дуљеву настала. Нема препрека за претпоставку да је Душан насликан у Пећи као млади краљ који је номинално управљао Зетом,[129] а таква круна повезивала га је са западним српским областима, њиховим традицијама и њиховим поимањем владарских инсигнија.

Стефан Дечански десном руком држи дугачко жезло завршено крстом, какво има и Душан, а у левој руци акакију (сл. 6). На грудима му је укрштени лорос, који је баш он увео у српску владарску ношњу, о чему сведоче његови портрети на печатима и посмртни ликови у монументалном сликарству у Дуљеву и Дечанима, као и на многобројним млађим сликама.[130] Одевен је у сакос с густим биљним украсима, какав се до тада није појављивао на сликама српских краљева, а у таквом сакосу ни он није приказиван на другим портретима све до познате Лонгинове иконе из 1557. године. Млади краљ Душан пак уопште нема дивитисион, већ је његова доња хаљина богато украшена златовезом, а преко ње носи појас и гранацу, какву су у XIV веку одевали византијски, али и српски великодостојници.[131]

Објашњење за такав необичан изглед портрета већ је назначено у досадашњим истраживањима. Претпостављено је, наиме, с добрим разлозима, да је раскошна и у исто време живописна ношња архиепископа и владара била израз цариградске моде XIV века[132] и, још одређеније — поводом укрштеног лороса — да су за њено преношење у Србију били заслужни Стефан Дечански и његов син Душан, који су током седмогодишњег боравка у Цариграду сигурно добро упознали тамошњи дворски церемонијал и уметност.[133] И архиепископ Никодим, њихов савременик, био је, изгледа, добар познавалац византијске престонице, и то не само њених богослужбених обичаја. Мада смо слабо обавештени о боравку Стефана Дечанског у Цариграду, он сигурно није био само заточеник, како каже у Призренској повељи. По сведочењу Даниловог ученика, цар Андроник II благонаклоно се односио према Стефану и његовој породици: ставио му је на располагање једну царску палату и наредио да му се даје „све што му је на потребу".[134] Штавише, из каткад двосмислених речи животописца разазнаје се да је царева пажња према Стефану била заснована на могућности да баш Стефан једног дана наследи Милутинов престо. Иако се ништа не зна о улози Цариграда у његовом доласку на власт 1322. године, не може се превидети чињеница да је Стефан до краја остао привржен Андронику II, нарочито током његових сукоба с унуком Андроником III.[135] О томе шта су Дечански и његов млади син могли видети на царском двору, од поретка који је тамо владао до одеће разних великодостојника, добро нас обавештавају Псеудо-Кодин и сачуване слике дворских чиновника.[136] Раскошна одећа царева и дворјана, украшена златом, проткана маштовитим шарама, са златним појасевима и чудним капама,[137] била је у доброј мери поновљена и на портретима у Пећи. Мода која је завладала Цариградом у првим деценијама XIV века тежила је што већој раскоши и спољном сјају, употреби скупоцених тканина из венецијанских или ђеновљанских радионица, као и необичним облицима одеће преузиманим с разних страна. Негодујући против напуштања старих и увођења нових обичаја, Нићифор Григора описује с много горчине помодност на царском двору: „А што се тиче капа ... сви су носили капе на глави, како млади тако и стари, једнако напољу као и у царским одајама, и то разнолике, и овакве и онакве, како је коме било по вољи. Једни су носили латинске капе, други сличне Мизима и Трибалима, други опет такве које су стигле из Сирије или Феникије, једни овакве, други онакве, како је коме било по вољи. Слично кварење обичаја завладало је и код одевања."[138] У светлу тих Григориних речи постаје сасвим разумљиво настојање Стефана Дечанског и Душана да оно што су видели у Цариграду пренесу на своје свечане портрете у Пећи. Чувајући српску идеологију власти — показану саборима на своду и ликовима светог Саве и архиепископа Никодима — и неке традиционалне инсигније, они су одећу и поједине знаке свог достојанства преузели дословно или уз одређена прилагођавања из цариградске

јаршија, сл. 117), али и краљ Урош, син цара Душана, на Лози у Дечанима, Војводић, *Дуљево*, 152, сл. 6.

[124] *Зидно сликарсшво манасшира Дечана*, 278, сл. 3, 12 (Војводић). V. и Марјановић-Душанић, *Владарске инсигније и државна симболика у Србији од XIII до XV века*, 55–57, 132.

[125] О њима опширно: Војводић, *Дуљево*, 153, 154.

[126] P. E. Schramm, *Herrschaftszeichen und Staatssymbolik* II, Stuttgart 1955, 412–417, Taf. 51, 55.

[127] *Ibid.*, III, 1956, 837–857, 876–883, 947–952, Abb. 122, 136–138.

[128] Војводић, *Дуљево*, 151–154, сл. 1, 2, цртеж 2, 4. С отвореним готичким крунама Дечански и Душан приказивани су и на новцу и печатима, *ibid.*, 152, сл. 5, цртеж 5.

[129] Иако се Душан помиње у Зети тек 1326, вероватно је за владара приморских области именован знатно раније [v. *Исшорија Црне Горе* II/1 (Ћирковић)], али је управу могао преузети тек неколико година касније. Године 1322. је, наиме, био сасвим млад: по Копоринском летопису, рођен је 1311/1312. године (Стојановић, *Сшари срйски родослови и лешойиси*, 82), а, по Нићифору Григори, имао је двадесет две године када је збацио оца с престола, што значи да је рођен 1309 (С. Ћирковић везује Григорин податак за битку на Велбужду, *Визаншијски извори* VI, 211, н. 114; сумњу у то оправдано је исказао Д. Војводић, *Дуљево*, 149, н. 31). Видели смо да је као дечак од десетак година насликан и у Пећи.

[130] Д. Војводић, *Укршшена дијадима и „шоракион". Две древне и неуобичајене инсигније срйских владара у XIV и XV веку*, in: *Трећа југословенска конференција визаншолога*, 259–264, сл. 12–15, цртеж 4; idem, *Дуљево*, 150, 151, сл. 1, 5, цртеж 2.

[131] Б. Цветковић, *Прилог йроучавању визаншијског дворског косшима — γρανάτζα, λαπάτζας*, ЗРВИ 34 (1995) 143–155 (ту и о Душановој одећи у пећком Светом Димитрију).

[132] Ђурић, *„Пресшо свешога Саве"*, 95; *Пећка йашријаршија*, 205 (Ђурић); Цветковић, *Прилог йроучавању визаншијског дворског косшима*, 150, 151.

[133] Војводић, *Укршшена дијадима и „шоракион"*, 268; idem, *Дуљево*, 150.

[134] Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, 163, 164; Мирковић, 123, 124.

[135] V. Архиепископ Данило, *Живоши краљева и архиейискойа срйских*, 168, 169; Мирковић, 127; *Исшорија срйског народа* I, 501 (Ћирковић); Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића*, 144, 145.

[136] Pseudo-Kodinos, *Traité des Offices*, ed. J. Verpeaux, Paris 1966; Piltz, *Le costume officiel*.

[137] *Ibid.*, fig. 53, 54, 56–59, 61, 62, 66.

[138] *Nicephori Gregorae Byzantina historia* I, 567, 568 (превод: *Визаншијски извори* VI, 223, С. Ћирковић).



Сл. 10. Свети Сава (фото С. Петковић)

високе моде. Велика лепезаста Стефанова круна с калотом, украшена бисерима и драгим камењем, била је само доста измењена варијанта византијских калиптри.[139] Његов сакос са стилизованим криновима подсећа на слично украшене хламиде, дивитисионе и скарамангионе византијских царева,[140] а подстицај за употребу и сликање укрштеног лороса могао је доћи са старих слика византијских императора и из оновремене црквене уметности,[141] док је Душанова granaца поуздано преузета из ондашњег цариградског одевања.[142]

Не изгледа нимало случајно то што су тако насликани баш Стефан Дечански и Душан неколико година по свом повратку из Цариграда и по ступању на престо: од свих српских владара они су најдуже боравили у византијској престоници, где су могли добро да се упознају с њеним животом и обичајима. Неке од тих обичаја свакако су пренели на свој двор, о чему сведочи и ова фреска у Пећи. Њен свечан и раскошан изглед, за који је умногоме заслужан сликар Јован, никад више неће бити поновљен у српској уметности. Нешто од тих обичаја, као што је укрштени лорос, трајно је усвојено, а нешто се повремено појављивало у уметности и касније: у Дуљеву и Дечански и Душан носе западњачке круне с криновима и тракама уместо препендулија, у пећкој припрати свети Сава, „први српски патријарх", насликан је по узору на Никодимов портрет, док је сећање на необичну Стефанову круну нашло одраз на његовим портретима у Дечанима двадесетак година касније.

Наше излагање завршићемо закључком да је архиепископ Никодим не само подигао већ и осликао цркву Светог Димитрија у Пећи. Лепо образован, хиландарски васпитаник и један од најзаслужнијих српских архиепископа, створио је програм фресака у којем се јасно разабиру те његове особине. Никодимово светогорско искуство, о којем расуђујемо по његовим писаним саставима, сачуваним у аренгама двеју повеља Карејској келији, огледа се у храму Светог Димитрија у распореду сцена Рођења Богородице и Ваведења на наспрамним зидовима олтара, као и у сликању светих ратника и монаха у поткуполном простору наоса. Никодим је храм Светог Димитрија подигао као надгробну цркву, па је у западном травеју, до северног зида, припремио себи гробницу и обележио је саркофагом, украсивши га рељефима изразито есхатолошког карактера. Представама истог таквог садржаја окружио је гроб приликом осликавања цркве. На западном зиду нашли су се Оплакивање Христово (с истакнутом фигуром светог Никодима), Мироносице на Христовом гробу и пророк Захарија са српом и пророчанством о њему. Непосредно изнад гробнице пак приказани су архиепископови покровитељи и посредници, свети ратници Теодор Тирон и Теодор Стратилат, свети лекари Козма и Дамјан, док је место Пантелејмона (који је пребачен у поткуполни простор) заузео један пустињожитељ, што је било сасвим у складу с Никодимовим монашким идеалима. Никодимов пример следио је у доброј мери његов наследник архиепископ Данило II у својој гробној цркви посвећеној Богородици: гробницу је и он поставио уз северни зид западног травеја, саркофаг је украсио сличним мотивима као Никодим и окружио га сликама светих лекара и ратника, док је у средишњем делу цркве сучелио свете ратнике и монахе.[143]

Никодим је више него иједан други српски архиепископ био поштовалац светога Саве. О њему је писао с много љубави, а своју делатност на месту игумана Хиландара, испосника у Карејској келији и архиепископа српског схватао је као наставак Савиног дела. Ако је већ у његово време постојало веровање да је свети Сава био ктитор пећких Светих апостола, онда би и Никодимово подизање цркве Светог Димитрија уз Свете апостоле требало схватити као допуну Савиних замисли. Ту намеру, међутим, Никодим је до краја остварио фрескама око своје гробнице. Сликама Духова и прва два васељенска сабора исказао је мисао о почетку Христове Цркве на земљи, о њеном утврђивању и саборном карактеру. Први српски архиепископ је пак, као нови апостол, просветио свој народ, утврдио га у вери и одредио пут прејемницима на свом престолу, што је показано сликом Сабора светог Саве. Савин настављач и извршитељ његовог завета био је Никодим, како је то сам истицао у својим писаним радовима, а посебно у предговору превода Јерусалимског типика.

На фрескама у пећком Светом Димитрију складно су се испреплеле и мисли о јединству духовне и државне власти у земљи, од самог почетка оличеном у Симеону и Сави, све до Стефана Дечанског и архиепископа Никодима. Наиме, на наспрамној страни свода, до Савиног сабора, насликан је Сабор светог Симеона Немање и краља

[139] I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Leiden 1976, 148–150, Fig. 97; Piltz, *Le costume officiel*, fig. 60.

[140] Spatharakis, *The Portrait*, 40, 82, 107–112, 123, 124, Fig. 13, 46, 69–71, 79, 80.

[141] Војводић, *Укрштена дијадима и „торакион"*, 267, 268.

[142] Цветковић, *Прилог проучавању византијског дворског костима*, 143–155.

[143] *Пећка патријаршија*, 118, 119, сл. 68, цртеж XXI (Кораћ), 160, 161, сл. 89, 99 (Ђурић); Д. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 329–342, сл. 1–3.

Милутина. По старим идеолошким и иконографским обрасцима, посебно по сличном програму оствареном на фрескама Сопоћана пола столећа раније, таквом сликом показивано је да је извор државне власти у Србији био Симеон Немања и да ју је он, божанском вољом и својом одлуком, преносио потомцима. Ту није случајно то што је као његов потомак изабран краљ Милутин, отац Стефана Дечанског. Богом дарована, законита власт прелазила је са светог Симеона, преко Милутина, на новог краља. Стога је Стефан Дечански са сином Душаном, младим краљем, насликан у истом простору, на јужном зиду, окружен ликовима светог Саве и архиепископа Никодима, показујући тако да влада не само по праву породичног наслеђа већ и у православном духу и благословом Цркве. Пошто се зна у каквим је околностима Дечански дошао на престо, разумљиво је његово настојање да баш у Архиепископији истакне сликом легитимност своје власти, коју је законито наследио од оца. Он је то исто истицао и у својим повељама, посебно у Првој дечанској хрисовуљи. Таква, идеолошки обојена слика могла је настати убрзо по Стефановом крунисању, па би фреске у Светом Димитрију требало датовати у време између 1322. и 1324. године.

У то време краљ Стефан Дечански и млади краљ Душан сигурно су још били под јаким утиском седмогодишњег боравка у Цариграду. Стога су њихови свечани портрети на јужном зиду, изведени на црвеној и скоро пурпурној позадини, као и слике архиепископа Никодима и светог Саве које их окружују, прожети духом и укусом царског двора, због чега су без веће сличности с ранијим владарским представама у Србији. Међутим, неке инсигније и одећа које овде први пут носе краљ Стефан Дечански, млади краљ Душан и архиепископ Никодим појављивале су се повремено на њиховим или неким другим портретима скоро све до краја XIV века.

Напомена. Пошто се Пећка патријаршија с црквом Светог Димитрија налази на територији под окупацијом, нисам могао да отпутујем тамо још једном и проверим своје закључке. Стога дугујем посебну захвалност професору Сретену Петковићу, који ми је великодушно ставио на располагање своје фотографије и исцрпне теренске белешке из цркве Светог Димитрија. Без такве његове помоћи овај рад би у неким појединостима сигурно изгледао другачије.

Serbian Themes in 14th Century Frescoes in the Church of St Demetrios in Peć

Branislav Todić

After new research excluded the likelihood of the frescoes in St. Demetrios in Peć having been painted in the period around 1345/1346, as they are usually dated, one should revert to the view held by the initial research workers, who believed that Archbishop Nikodim (1317–1324) not only built, but also had the church decorated. Well-educated after having been a student in Hilandar, and one of the most meritorious Serbian archbishops, Nikodim created a program of frescoes in which one can clearly distinguish these personal traits. Nikodim's experience on Mount Athos, of which we learn from his writings, preserved in the preamble of the two charters granted to the Karyes Cell, is reflected in the Church of St. Demetrios in the arrangement of the scenes of *The Birth of the Virgin* and *The Presentation of the Virgin in the Temple* on the opposite walls of the altar (in the churches of Mount Athos, they are painted on the eastern walls of the choir, which does not exist in the church in Peć), and in the painting of the warrior saints and holy monks in the area of the naos beneath the dome, which is also characteristic of the churches on Mount Athos and of those decorated under the influence of this monastery. Nikodim erected the Church of St. Demetrios as his burial place. Therefore, he prepared a tomb for himself in the form of a sarcophagus in the western bay, beside the northern wall, and had it decorated with relief of a highly eschatological nature. During the painting of the church, he surrounded the tomb with presentations of a similar content. On the western wall, one can see *The Lamentation* (with the distinct figure of St. Nikodemus), the women bearing ointments and spices at the tomb of Christ, and *Zechariah the Prophet with a Sickle* and the prophecy about Him, written on a scroll. Directly above the tomb, however, there are the images of the donor's patrons and mediators (the warriors, St. Theodore Teron and St. Theodore Stratelates, and the anargyroi, SS Cosmas and Damianos, Fig. 1), while the place of St. Panteleimon (who was relocated to the area beneath the dome) is occupied by a desert anchorite (Fig. 2), which was in keeping with Nikodim's ideals as a monk. Nikodim's example was followed by his successor, Archbishop Danilo II, in his mausoleum church, dedicated to the Mother of God (around 1330): he too placed his tomb next to the northern wall of the western bay, a sarcophagus decorated with motives similar to those of Nikodim, surrounding it with images of the saintly physicians and warrior saints, and placing the warrior saints and the holy monks opposite each other in the central part of the church.

More than other Serbian archbishops, Nikodim revered St. Sava. He wrote about him with great love and viewed his own work as the hegoumenos of Hilandar, as an anchorite in the Karyes Cell and as the Serbian archbishop, as the continuation of Sava's deed. If, in his day, it was already believed that St. Sava was the patron of the Church of the Holy Apostles in Peć, then the fact that Nikodim erected St. Demetrios next to it should be interpreted as his desire to propagate St. Sava's ideas. However, Nikodim fulfilled this inten-

tion with the frescoes around his tomb. With the paintings of *The Descent of the Holy Spirit* and the first two Ecumenical Councils (Fig. 3) he expressed the idea about the beginnings of Christ's church on Earth, its establishment and its nature of communion. The first Serbian archbishop, as a new apostle, educated his people, strengthened their faith and laid the path for the successors to his throne, which is illustrated in the painting, *The Council of St. Sava* (Fig. 4). Nikodim was Sava's successor and the executor of his legacy, as he pointed out in his writings, especially in the preface to the translation of the Jerusalem Typikon.

The ideas about the unity of spiritual and temporal authority in the country embodied from the very beginning in Simeon and Sava, right until Stefan Dečanski and Archbishop Nikodim, are harmoniously interwoven on the frescoes in the Church of St Demetrios. Namely, on the opposite side of the vault, beside the scene of *The Council of St. Sava*, we see the painting of *The Council of St. Simeon Nemanja and King Milutin* (Fig. 5). In accordance with the old ideological and iconographical templates and especially with the program painted in the narthex of the Sopoćani monastery, half a century earlier, the purpose of this painting was to demonstrate that Simeon Nemanja was the source of temporal authority in Serbia and that he passed it on to his successors by the will of God and by his own decision. It was no mere coincidence that his "grandson", King Milutin, the father of Stefan Dečanski, was chosen to be his successor. Accorded by God, legitimate authority was transferred from St. Simeon, through Milutin, to the new king. Thus, Stefan Dečanski (1322–1331) with his son Dušan, the young king, was painted in the same area, on the southern wall, surrounded by the portraits of St. Sava and Archbishop Nikodim (Fig. 6), thus indicating that he did not rule by right of inheritance alone, but also in the Orthodox Christian spirit, with the blessing of the Church. Since it is known that Stefan Dečanski came to the throne under extraordinary circumstances, it is understandable that he wished to emphasise the legitimacy of his rule, which he legally inherited from his father, in the See of the archbishop. He did the same in his charters, especially in the Dečani Chrysobull. Such ideologically intoned painting may have been produced soon after Stefan's coronation, so the frescoes in the Church of St. Demetrios in Peć should be dated between 1322 and 1324.

At that time, King Stefan Dečanski and young King Dušan were certainly still under the influence of their seven-year sojourn in Constantinople. This is why their official portraits on the southern wall (Figs 8 and 9), painted against a red, almost purple background, surrounded by the images of Archbishop Nikodim (Fig. 7) and St. Sava (Fig. 10), are imbued with the spirit and tastes of the court in Constantinople, consequently they bear little similarity with the earlier images of rulers in Serbia. However, certain insignia and robes, worn here for the first time by King Stefan Dečanski, young King Dušan and Archbishop Nikodim, would occasionally appear on their portraits and those of other people almost until the end of the 14th century.

О фресци на улазу у Богородичину цркву архиепископа Данила II у Пећи

Весна Милановић

УДК 75.033.2.2.04(497.11 Peć)

Рад је прилог ишчитавању и тумачењу садржаја фреско-композиције на западној фасади Богородичине цркве у Пећи, над улазом у цркву из припрате. Значајан део прилога чини нова, детаљнија и обухватнија анализа иконографских мотива који одређују особен лик свете покровитељке црквеног здања архиепископа Данила II, издвојен у вишефигуралној композицији местом у центру и увећаним димензијама. Изнети налази правдају удаљавање од најувреженијег правца тумачења тог лика и поткрепљују закључак да он, по замисли ктитора, изражава богословску идеју о Богородици као онтолошкој слици Цркве и прототипу мистерије која даје идентитет Цркви. С тим закључком повезано је и сагледавање функције пратећег, једнако особеног, пандданског приказа двојице архијереја, светог Николе и самог Данила II, и расветљавање логике која насликане ликове обједињује у јединствену, неуобичајену, а идејно кохерентну целину.

Црква коју је по доласку на престо Светог Саве подигао српски архиепископ Данило II (1324–1337), посветивши је Богородици Одигитрији — Наставници,[1] део је ширег градитељског подухвата којим је, заслугом исте личности, обележена последња крупна етапа поступног образовања сложеног средњовековног црквеног комплекса у Пећи — тадашњег столног места српских архиепископа.[2] Добро је познато да је део Даниловог значајног подухвата била и монументална отворена припрата која је објединила фасадне зидове два старија црквена здања и новосаграђеног, посвећеног Богородици, као и да је уз источни део јужног зида Богородичине цркве архиепископ призидао и посебан параклис Светог Николе, с тремом који води до улаза у припрату и до осталих цркава. О томе да је био и ктитор првобитног живописа у два од поменутих здања јасно сведоче фреске које су се у аутентичном облику до данас сачувале у Богородичиној цркви и тек делом у припрати.[3]

Првобитним Даниловим фрескама припада и композиција ретке и необично занимљиве иконографије која је овом приликом предмет посебне пажње (сл. 1). Сликана је као украс на западној фасади Богородичине цркве, али је, самим својим местом на зидној површини која је у исто време и део источног зида простране припрате, била укључена и у одговарајућу сложену иконографску целину — једновремено осмишљен програм предворја три црквена здања. За разлику од живописа у унутрашњости Богородичине цркве, датованог у научној литератури у године које непосредно претходе 1337, када се ктитор упокојио, фреска на фасади везује се за старију фазу радова, из око 1330. године.[4] Смештена над улазом у храм с јужне стране најстаријег пећког сакралног здања (цркве Светих апостола), добила је истакнуто место у јужном делу простора заједничке припрате. Пажљиво одабран и уобличен у решење без правих и потпуних аналогија међу познатим делима средњовековне српске и византијске ликовне уметности, њен садржај свакако јесте у непосредној вези с посебним програмом Богородичине цркве — подигнуте као „труд рукоположења“ тадашњег српског архиепископа Данила II[5] — те с прослављањем патрона храма чије прочеље краси. У трагању за разумевањем неуобичајеног склопа и сложености одабраног иконографског решења пажњу, међутим, завређује и околност да је та слика, у комуникацији са суседним, једновре-

---

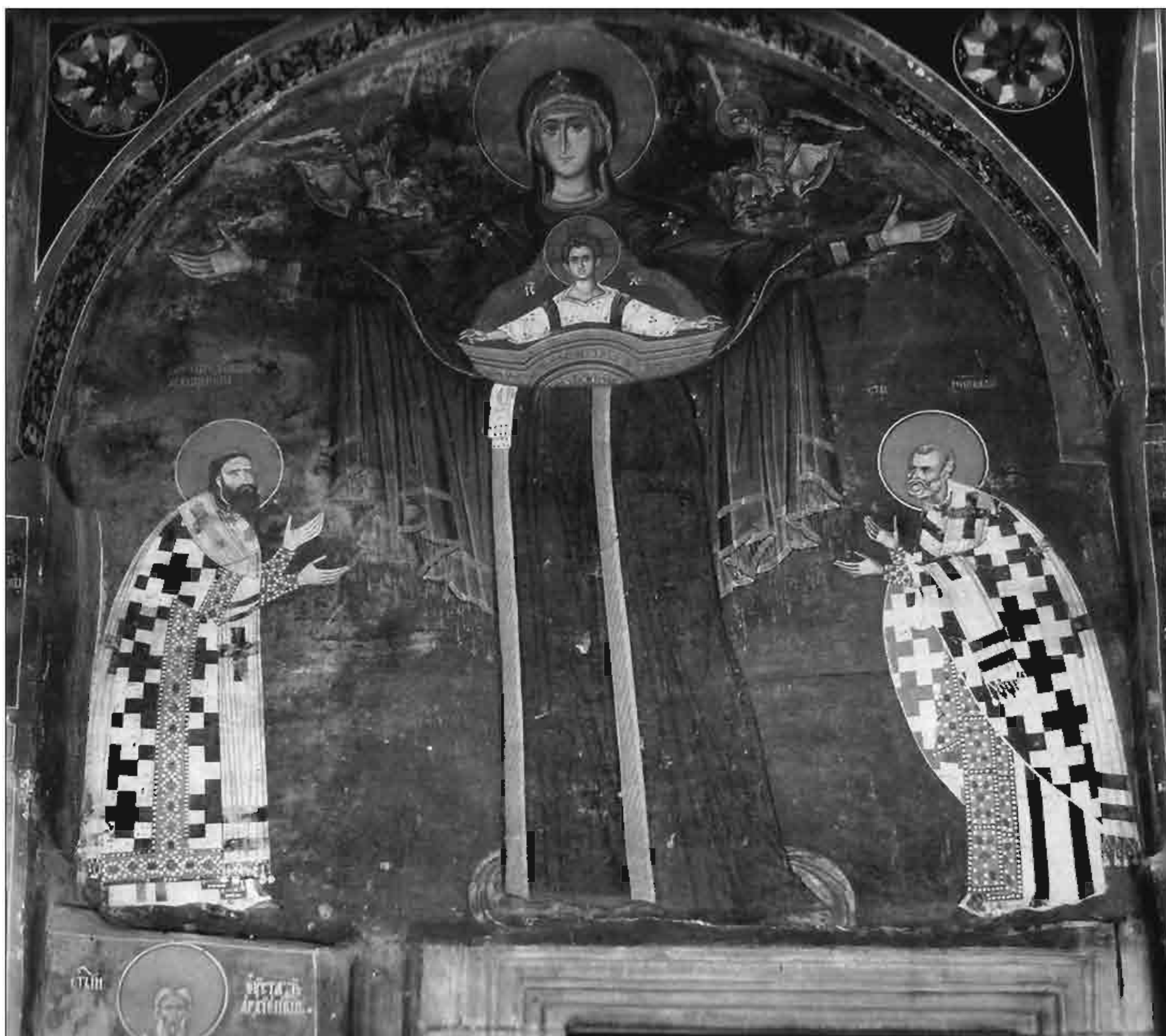
[1] V. *Живот архиепископа Данила Другог*, in: *Данилови настављачи, Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, Београд 1989, 110; cf. В. Ј. Ђурић, *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, Београд 1991, 283–284.

[2] Под притиском невоља и страдања који су задесили Жичу, и највероватније с намером да то буде само привремено, резиденција архиепископа премештена је у последњим годинама XIII века из Жиче у Пећ, где се, у хвостанском крају, већ налазио метох и властелинство жичке архиепископије. Стицајем околности остала је ту трајно, да би, као деценијама образовано и развијано црквено средиште, у последњој четвртини XIV века званично прерасла и у српску патријаршију; cf. С. Ћирковић, in: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, *Пећка патријаршија*, Београд 1990, 71–74. После важног доприноса претходника, архиепископа Никодима (cf. Г. Суботић, *Црква Св. Димитрија у Пећкој патријаршији*, Београд 1964, II–IV; V. Кораћ, in: *Пећка патријаршија*, 75), велики труд Данила II, као једног од најистакнутијих наследника Светог Саве Српског на архиепископском престолу, дао је завршни печат изгледу градитељске целине стваране заправо још од времена светог Саве и његовог непосредног наследника Арсенија, када је на месту старије култне грађевине настала прва и централна црква потоњег пећког комплекса, Свети апостоли (cf. Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 33–70, са старијом литературом). О црквеном комплексу у Пећи v. посебно текст *Свети Апостоли у Пећи са дозиданим грађевинама* у књизи М. Чанак-Медић, *Архитектура прве половине XIII века, II. Цркве у Рашкој*, Београд 1995, 15–85, с прегледом библиографије и пратећим прилозима.

[3] О Даниловим задужбинама (Богородичина црква, велика припрата са спратном конструкцијом и кулом звоником, параклис Светог Николе с тремом), као и о сачуваном живопису у прве две целине, v. одговарајуће текстове В. Кораћа и В. Ј. Ђурића у наведеном делу групе аутора, 83–114, 132–169.

[4] Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 134–135, са н. 5 на стр. 343 (где су наведени старији радови истог аутора с одговарајућом хронологијом фресака, која ће потом остати широко прихваћена), такође и сл. 76 (у боји).

[5] Тако о овој задужбини Данила II говори писац његовог житија; cf. *Живот архиепископа Данила Другог*, in: *Данилови настављачи, Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, 110.



Сл. 1. Богородица са Христом у пратњи два анђела, архиепископ Данило II и свети Никола, фреска на улазу у Богородичину цркву, Пећ, припрата (према: В. Ј. Ђурић, С. Ћирковић, В. Кораћ, Пећка патријаршија)

мено уобличеним представама у простору југоисточних травеја припрате, учествовала и у одређењу програма саме припрате, поготово када се зна да су обе поменуте иконографске целине везане за ктиторску, као и одговарајућу пастирску делатност исте личности.

Средишњи мотив пространог поља фасадног зида Данилове цркве, уоквиреног плитким прислоњеним луком,[6] јесте стојећи лик свете покровитељке здања, Богородице, који својим неуобичајеним размерама надилази ликове који је окружују и чак је двоструко већи од њих. Поред њега лебде и с висине му се клањају две мале анђеоске фигуре, представљене само до бедара. Руке небеских бића, пружене унапред и прекривене драперијом огртача која пада преко шака, савијене у лактовима, одражавају гест нарочитог, најдубљег поштовања.[7] Богородица је насликана с Богомладенцем, али га не држи на рукама. Фронтално окренута ка посматрачу, стамена, готово колосална фигура свете покровитељке Данилове црквене задужбине приказана је у специфичном молитвено-заступничком ставу, уздигнутих и посве раширених руку, с длановима окренутим нагоре — као оранта. Положај руку делимично се, међутим, разликује од уобичајеног код представа Богородице Оранте. Потпуно су испружене у страну и нису савијене у лактовима. На основу тумачења неких од формалних аналогија тог иконографског детаља може се помишљати да је реч о избору који је посебно наглашавао идеју о лику примаоцу благодати, те да је одговарајућој варијанти става, која, чини се, јасно предочава управо и свесрдно усвајање благодати, дата суптилна предност у односу на уобичајени ликовни приказ усрдне молитве.[8] Детињи лик Христа Емануила, усклађен с мону-

---

[6] Поменути лук, који припада конструктивном склопу припрате, искоришћен је очито као формални оквир композиције: његовим прислањањем на фасаду Богородичине цркве пространо поље с фреском о којој је реч добило је изглед лунете.

[7] Реч је о познатој језичкој конвенцији која води порекло још из наслеђа давне традиције античких оријенталних цивилизација; v. L. Brehier, *Les institutions de l'Empire byzantin*, Paris 1970, 61; cf. и Г. Бабић, *Краљева црква у Студеници*, Београд 1987, 114, 143, 146, 162–163, са н. 176 и 383, где се види да су тако представљени апостоли у композицији Причешћа (сл. VIII–IX, 66, 69–70 и 72), Јосиф који у рукама носи жртвене грлице и свети Симеон Богопримац који се спрема да прими на руке малог Христа у сцени Сретења (сл. 97–98), анђео из пратње Христове који прима душу Богородичину у сцени Успења Богородичиног (сл. 112), или мала Богородица приликом уласка у Светињу над светињама јеврејског храма, као и у самој Светињи у одговарајућим епизодама сцене Ваведења (сл. XXVII и 127).

[8] За тумачење одговарајућег положаја руку као геста примаоца благодати, у вези са занимљивим ишчитавањем значења необичне

менталним размерама Богородичиног лика, насликан је овде унутар окернозлатног суда конкавног облика, а суд се налази пред грудима мајке, у набору њеног мафориона.[9] Христос је видљив у попрсју, такође фронтално окренут ка посматрачу, руку раширених у двоструки благослов и, као код Богородице, потпуно испружених у страну, те благо издигнутих над отвором суда, у распону који прати ширину отвора (сл. 2). Око главе има карактеристичан нимб с крстом, али је попрсје у целини на веома занимљив начин уоквирено и неуобичајеном мандорлом црвене боје, која свакако истиче божанску „славу“ детета, а у исто време даје и посебан символични печат целој представи. Будући да она одозго прати обрисе Христовог попрсја, а у доњем делу одговара ширини отвора посуде, као и распону раширених Христових руку, необичан облик поменутог симбола божанске славе визуелно продубљује површину отвора посуде — дајући јој изглед отворене шкољке.[10] Црвено поље око фигуре детета тако се заправо изједначава с унутрашњошћу самог суда у који је Богомладенац смештен. Описаном утиску несумњиво доприноси и околност да је орнаментални украс на окернозлатној спољашњости суда изведен линијама истог тона црвене боје. Ако се има у виду одабрано место представе, те чињеница да се на одговарајућем месту, на прочељу храма, изнад улаза у наос, обично слика репрезентативна фреско-икона свете личности којој је храм посвећен, и ако се, с друге стране, узме у обзир писани податак о посвети пећког здања из сачуваног житија архиепископа Данила — само се по себи намеће запажање да представа Богородице о којој је реч није добила одлике утврђеног иконографског типа Одигитрије.[11] Оправдано поређење с традиционалним представама Оранте, које, сликане понекад на истом месту, одражавају посебну тематику о Богородици Двери, такође показује извесну самосвојност пећког решења.[12] Иста запажања, с разлогом праћена оценом о неуобичајеном избору решења за слику која заузима сасвим специфично место у топографији сакралног здања, односе се, међутим, тек на неке у низу необичности с којима се суочавамо у покушају сагледавања и разумевања укупног садржаја композиције у којој је поменутој представи Богомајке с дететом дато најистакнутије место. Ако се усмери пажња на Богородичину одећу, примећује се да ни она није посве уобичајена. Не само што је могуће говорити о појави ретких или сасвим неуобичајених детаља на туници, којима је тешко пронаћи аналогије у наслеђу постиконоборске иконографије Богородице, већ се може запазити да су чак и устаљени украси мафориона представљени тако да иначе скромној одећи Богомајке дају нешто раскошнији изглед од уобичајеног. У том смислу изглед свете покровитељке на фресци на западном лицу Данилове црквене задужбине разликује се и од оног на осталим савременим Богородичиним представама у Пећи. Мафорион јој је одозго украшен карактеристичним трима символичним звездама, образованим овде драгим камењем и бисерима. Тканина је по ободу опшивена златотканим тракама које су у доњем делу удвојене и хоризонтално распоређене тако да чине нарочиту бордуру, а дуж ивице нижу се и ресе.[13] На непокривеном делу Богородичине доње хаљине издваја се пак посебно наглашен, посве редак мотив двеју широких вертикалних украсних трака, исте окернозлатне боје као поменути украс и посуда у коју је смештен Богомладенац. Те необичне траке у пару се спуштају низ бокове монументалне Богородичине фигуре, видљиве од дна посуде на грудима до доњег руба хаљине и стопала — која, у карактеристичној обући црвене боје и у складу с одговарајућим иконографским канонима позајмљеним из царске

представе старозаветног праоца Авраама с потомством на фресци у Манастиру, односно у вези с тумачењем фигуре која у склопу садржаја те фреске приказује Авраамовог сина Исаака, v. A. Grabar, *Sur le sources des peintres byzantins des XIIIe et XIVe siècles*, Cahiers archéologiques 12 (1962) 358–359. Грабар на истом месту јасно одваја поменути Исааков гест — који се поклапа с описаним на пећкој представи Богородице — од геста молитве другог приказаног Авраамовог сина, Исмаила, чије су руке такође подигнуте, али су готово под правим углом савијене у лактовима. За Грабарово претходно тумачење уобичајеног геста руку Богородице у ставу оранте (а у вези с интерпретацијом значења тог геста, односно става, код лика Богородице Знамења), као алузије на јеванђеоски опис самог чина зачећа Сина Божјег у њеном девичанском телу силом Духа Светог, cf. idem, *L'iconoclasme byzantin. Dossier archéologique*, Paris 1957, 255. Нашем покушају сагледавања значења описаног положаја Богородичиних руку на пећкој фресци чини се блиском интерпретација одговарајућег става фигуре светог Симеона Немање у иконографској теми Лозе Немањића забележена у тексту Ј. Магловског *Од бедара Немањиних. Прилог иконологији Лозе Немањине у Грачаници*, Зограф 28 (2000–2001) 105–107. Занимљиво је приметити да је положај Немањиних руку на фресци Лозе Немањића у Даниловој пећкој припрати — поновљен и у истој композицији дечанске припрате — готово идентичан овом на представи покровитељке пећког храма. Ако су Немањине руке на старијој слици Лозе у Грачаници могле бити описане као „раширене до висине појаса“ и „с превојем у лактовима“ (*ibid.*, 105), уочена „водоравна усмереност подлактица“ (cf. *loc. cit.*) свакако би упућивала на блискост тог положаја руку с приказима поменутог геста на потоњим композицијама у Пећи и Дечанима, аналогним назначеном детаљу на представи Богородичине фигуре којом се на овом месту бавимо. У недавно објављеном раду Ј. Магловског посвећеном теми о Богородици „Живоносном источнику“ (v. нашу напомену 34, а тамо стр. 188–189) потврђује се, међутим, да се тумачење одговарајућег геста руку као „геста примања и давања, геста прихватања и геста свесрдног узвраћања на примљену благодат“ код тог аутора заправо поклапа и с начелним тумачењем сваког става *orans*. То тумачење репрезентује и мисао о приказу молитвене смерности кроз коју се остварује „мистерија о човеку као сасуду божанске благодати … из ког се, ако је дубоком прочишћењем постао свет, дарови изливају и на друге“ (*ibid.*, 189).

[9] Одговарајућу замисао слике с елементима надреалног у приказу односа мајке и детета — „мајка не држи дете, већ шири руке за спас света“ — објашњава у вези с једном другом верзијом Богородичиног лика сродне иконографске схеме М. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, Зборник за ликовне уметности 13 (1977) 3–23 (cf. посебно 5). Испитивању и разматрању порекла иконографског обрасца забележеног у Пећи, као и досадашњим покушајима његовог типолошког одређења, биће посвећен одговарајући део предстојеће расправе.

[10] На сличност суда са шкољком већ је указано код Г. Бабић, *Лишургијске шеме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиейиской Данило II и његово доба*, 383, као и код М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиейискоūа Данила II*, in: *ibid.*, 406–407.

[11] Икона која би одговарала познатим иконографским карактеристикама Одигитрије није насликана ни у мањој лунети с унутрашње стране улаза и истог, западног зида наоса. О лику који се тамо налази v. следећу напомену. Посебна, измењена варијанта Одигитрије препозната је у представи Богородице с Христом која је део целине с ктиторском композицијом у наосу, јужно од улаза; натпис уз лик ктитора говори о Даниловом приношењу цркве „пречистој Матери Божјој Одигитрији“; v. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиейискоūа Данила II*, 402, сл. 7.

[12] О поменутој тематици v. М. Татић-Ђурић, *Враūа Слова. Ка лику и значењу Влахернишисе*, ЗЛУ 8 (1972) 63–88, посебно 75–79. Не треба превидети чињеницу да је описани лик Мајке Божје с дететом на улазу у Данилову цркву из припрате тек део једне сложеније композиције, иако у оквиру одговарајућег иконографског склопа заузима место централног мотива. Традиционалном виду исказивања идеје о Богородици Двери одговара, међутим, лик који је насликан у наосу, у лунети с друге стране врата, cf. eadem, *Богородица у делу архиейискоūа Данила II*, 399–400, сл. 4.

[13] Имајући у виду укупну традицију византијске иконографије Богородичиног лика, као и најширу ликовну грађу везану за одговарајућу традицију о којој сведочи живопис српских средњовековних цркава, не може се рећи да је реч о необичним и атипичним детаљима костима. С друге стране, приметно је да се поменуте украсне траке у комбинацији с ресама (налик оним на старијој монументалној допојасној представи Богородице на западном зиду Светих апостола; cf. Ђурић, in: *Пећка йашријаршија*, сл. 70) не потврђују као карактеристично, заједничко обележје многобројних варијанти Богородичиних ликова на пећким фрескама чији је ктитор био архиепископ Данило.



Сл. 2. Христос у суду на Богородичиним грудима, детаљ фреске на улазу у Богородичину цркву, Пећ, припрата (фотографија Републичког завода за заштиту споменика културе)

иконографије, почивају на пурпурноцрвеном јастуку. За појасом, који у виду врпце у струку скупља наборе описане тунике, види се заденути, вишеструко преклопљени бели убрус, украшен једноставним тачкастим мотивима. Узимајући у обзир чињеницу да убрус није обавезна инсигнија, али није ни редак елемент Богородичине иконографије,[14] занимљиво је приметити да су и његова боја и орнаментални украс — изведен сличним окернозлатним тоном који је дао обележје и неким другим наведеним мотивима — идентични оним на кошуљи у коју је одевен Христос. Кошуљу коју на себи има Богомладенац одозго при том причвршћују уз тело карактеристичне нарамне траке, чији се крајеви под грудима стичу у појас.[15]

Благослов детета Христа усмерен је ка ликовима двојице архијереја који се налазе на десном и левом крају доњег дела слике, у висини доње половине монументалне фигуре патронке храма. Одевени у свечану литургијску одећу, типичну за оновремене представе високих свештених лица,[16] стоје у положају молитве, благо погнути и окренути ка описаним фигурама у центру композиције. Сачувани натписи потврђују да је реч о ликовима самог „преосвећеног архиепископа" Данила II (сл. 3), живог ктитора и актуелног архипастира Српске цркве, и светог Николе, још једног од истакнутих ктиторових светих покровитеља. Неуобичајено за дотадашњу традицију српског црквеног живописа, лик живог ктитора представљен је, дакле, одмах изнад улаза у цркву, на месту које је обично резервисано за самог светог патрона здања, и при том је насликан у заједничкој молитви с једним од најпоштованијих светитеља Цркве, светим Николом. Тај вид укључивања представе савремене историјске личности у сликани програм сакралног здања и његовог учешћа у иконографском садржају надасве симболичног, а не „историјског" карактера, и то на репрезентативном месту у храму, није, међутим, потпуна новина, чак ни у домаћој средини. У начелу, реч је о појави која има одговарајуће византијске узоре и аналогије и може се рећи да је пример у Пећи у том смислу већ прилично исцрпно објашњен, иако до сада није издвојено дело које би довело у питање особеност иконографског склопа описане фреске.[17] Посебно нам се ипак чини занимљивом околност да је својеврсну паралелу и, условно речено, претечу забележене појаве могуће видети већ у једној не много старијој фресци у домаћој средини, и то управо у првобитном, матичном седишту српских архиепископа у Жичи. Тамо су у сликовиту илустрацију Божићне химне изнад улаза у пространу припрату унети и ликови савременог архиепископа и краља у чије је време обновљен живопис католикона (сл. 4–5).[18] Како су досадашња истраживања показала, ликови двојице поменутих архијереја на пећкој фресци истовремено су, практично, чинили и круну некадашњег низа стојећих ликова српских архиепископа, Данилових претходника на трону, који су, без сумње по Даниловој жељи и замисли, били насликани (а доцније, у XVI веку, уз одређене измене пресликани) дуж доњег појаса источног зида припрате, у делу између улаза у Богородичину цркву и царских двери средишње, најстарије цркве, Светих апостола (сл. 6).[19] Као актуелни архипастир Српске цркве, то јест новоустоличени на пећком трону, при том и ктитор новоподигнутих грађевина и њиховог живописа, Данило II насликан је на крају одговарајуће репрезентативне поворке, тада већ карактеристичне иконографске теме у припратама српских цркава,[20] док је мирликијски свети архијереј, насупрот Данилу, стајао као идеални узор и његов свети покровитељ, али очито и као самолитвеник. Уз нека друга, посредна сведочанства о могућем посебном односу Даниловом према мирликијском светитељу, забележена у писаним изворима, за читање и тумачење садржаја представе над улазом у Данилову црквену задужбину у Пећи није без значаја ни чињеница да је тај српски архиепископ у актуелном седишту Архиепископије подигао и мали параклис с посветом светом Николи, призидавши га с јужне стране Богороди-

[14] Није, међутим, приказан на осталим многобројним представама Богородице у Даниловом живопису у Пећи.

[15] О симболици забележених детаља на одећи мајке и детета, као и посебно истакнутих инсигнија које прате тај Богородичин лик у Пећи, изостављеним у свим досадашњим освртима на иконографију и значење исте фреске, биће речи у расправном делу нашег прилога.

[16] Свети Никола је у традиционалнијој варијанти архијерејског костима, која одговара уобичајеној савременој литургијској одећи епископа, и преко стихара носи полиставрион с омофором; Данило пак преко стихара има сакос, који је, уз обавезни омофор, оновремена одећа српских архиепископа; cf. С. Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 345.

[17] V. посебно Ђурић, *op. cit.*, 345–352, где је, на сл. 1, цела композиција први пут репродукована у боји.

[18] V. V. J. Djurić, *La royauté et la sacerdoce dans la décoration de Žiča*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, Краљево 2000, 123–124, 135–139, figs. 3, 8–9 (са старијим библиографским подацима); cf. и Б. Тодић, *Топографија жичких фресака*, in: *Манастир Жича. Зборник радова*, 119 (одељак 7.5.1), сл. 10. Подсећамо на то да је својом ктиторском активношћу за Жичу био везан и сам Данило II. Зна се да је у првобитном седишту Архиепископије довршио посао обнове који су започели његови претходници Јевстатије II и Сава III (како се види из садржаја поменуте фреске, живопис католикона обновљен је у време Саве III). О Даниловом доприносу обнови Жиче v. Ђурић, *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, 289–290.

[19] V. Г. Бабић, *Низови портрета српских епископа, архиепископа и патријараха у зидном сликарству (XIII–XVI век)*, in: *Сава Немањић — Свети Сава. Историја и предање*, Београд 1979, 330–333; Ђурић, *op. cit.*, 352; Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 262.

[20] Бабић, *op. cit.*, 335–340.



Сл. 3. Архиейиской Данило II, дейаљ фреске на улазу у Богородичину цркву, Пећ, йрийраша (фошографија РЗЗСК)

чине цркве.[21] Иста је чињеница у сваком случају у сагласју с околношћу да је сам ктитор, који на овој фресци није приказан у својству ктитора,[22] управо као и изабрани светитељ самолитвеник, носилац архијерејског достојанства. Појаву лика светог Николе у пару с ликом архиепископа Данила, а на слици у чијем је средишту необична представа свете покровитељке главне црквене задужбине тог архиепископа у Пећи, по свој прилици треба посматрати и у могућој посебној вези с мотивом подизања те задужбине, на који упућује Данилов млађи савременик када каже: „Надахну Бог његов ум, да створи дело Господу и *шруд рукойоложења својега*, као што створише светитељи који су пре били.“[23]

Поменути ликови под заступничком фигуром Богородице и благословом Христовим саставни су и битни чиниоци композиционе целине и о њима ће у тексту бити још речи. На наредним страницама пажњу ћемо поново усмерити ка мотивима у централном делу композиције, усредсређујући се овог пута на проблематику везану за читање и разумевање предоченог садржаја. Имајући у виду досадашње приступе тумачењу пећке фреске, те издвојена питања која се у покушајима одгонетања њене поруке и смисла везују за избор средишњег мотива композиције, налазимо да је рашчитавање поменутог садржаја управо кључно и за расветљавање међусобног односа свих представљених ликова, као и за евентуално увиђање досад, чини се, недовољно јасно сагледаних разлога њиховог обједињавања у јединствену композицију.

Иако је фреска на улазу у пећку цркву Богородице Одигитрије релативно добро очувана, све до краја шездесетих година XX века у научној литератури нису били адекватно представљени чак ни основни подаци о иконографским карактеристикама Богородичиног лика који се нашао у средишту композиције. Стога не изненађује ни изостанак озбиљнијих покушаја одређивања и објашњавања његовог свакако необичног иконографског типа.[24] Прва прецизнија одређења садржаја ретке представе на пећкој фресци забележена су у радовима Тање Велманс[25] и Војислава J. Ђурића.[26] Оба аутора уврстила су поменути лик у групу Богородичиних представа обједињених заједничким именом *Живоносни исшочник* или *Извор живоша* као ознаком за иконографски тип, држећи да је реч о једној од две уочене позновизантијске иконографске верзије специфичне теме; једна од њих односила се на свете оце, *учишеље* Цркве, који су слављени као *исшочници йремудросши*, док је друга, о којој би сведочио наш пример, била усмерена на прослављање Богородице.[27] После запажања Т. Велманс и В. J. Ђурића, значајнија пажња указана је садржају и иконографском решењу пећке фреске тек поводом међународног научног скупа

[21] Cf. Ђурић, *Свеши йокровишељи архиейискойа Данила II и његових задужбина*, 284–286. За податак о црквици сазданој „у име великога архијереја Христова Николе“ у новијем издању Даниловог житија, које смо наводили и у тексту претходних напомена, v. *Живош архиейискойа Данила Другог*, 111. Иако је подизањем засебног здања свакако отворена могућност и за посебно прослављање светитеља кроз теме црквеног живописа (данас је, међутим, реч о јединој међу сачуваним просторним целинама уобличеним трудом архиепископа Данила у којој нема живописа из времена њеног првог ктитора), остаје неоспорно да је постављање лика светог Николе на једно од истакнутих места у монументалној припрати, над улазом у Богородичину цркву, избор самог Данила II.

[22] Ктиторска композиција, као што је познато, насликана је у наосу, на западном зиду, јужно од улазног отвора; v. К. Валтер, *Значење йоршреша Данила II као кшишора у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиейиской Данило II и његово доба*, 355–358 и сл. 1 (где се датовање слике разликује од увреженог и помера у време убрзо после Даниловог уздизања у чин архиепископа).

[23] Cf. нашу напомену 5. У вези с тумачењем фреске, овом детаљу из житија архиепископа Данила одређену пажњу оправдано је указао Ђурић, *op. cit.*, 345–346.

[24] До поменутог времена забележен је само опис Владимира Р. Петковића, који не пружа прави увид у изглед формално најистакнутијег дела композиције; v. В. Р. Петковић, *Живойис цркве Св. Богородице у Пашријаршији Пећској*, in: *Известия на Българския Археологически Институтъ* IV, София 1927, 146, са сл. 1. Тако дуг период изостанка прецизнијих одређења одабраног решења за сам лик Богородице с дететом у центру вишефигуралне композиције не налази ипак оправдање, с обзиром на то да је Петковићев опис пропраћен одговарајућом црнобелом фотографијом. Објављивањем фотографије у прилогу широј научној јавности није, дакле, била ускраћена могућност увида у детаље насликаног, укључујући и оне изостављене или погрешно предочене у опису. Дакако, реч је о могућности коју је у извесној мери ограничавало одсуство података о употребљеним бојама.

[25] T. Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie“ dans la tradition byzantine à la fin du moyen âge*, in: *Synthronon*, Paris 1968, 119–134, посебно 130 (с погрешним датовањем фреске у период између 1317. и 1324. године).

[26] Ђурић, *Византијске фреске у Југославији*, Београд 1974, 59 и н. 64 на стр. 210; cf. и каснији текст тог аутора у књизи *Пећка йашријаршија*, 140, са сл. 76.

[27] Од две поменуте варијанте назива, које ће за одређену групу Богородичиних представа с разлогом остати уврежене у научним радовима на српском језику, само је она прва, *Живоносни исшочник* (с архаичним обликом за реч *извор*), потврђена аутентична српско-словенска варијанта легенде исписане уз неку средњовековну представу Богородице. Облик *Живоносни исшочник* забележен је на фресци у Раваници (v. нашу напомену 37, као и одговарајући део текста који напомена прати). Подједнако увређену употребу другог термина (Богородица *Извор живоша*) правдају сачувани натписи на грчком језику — у Србији XIV века на фресци у Леснову (такође v. нашу напомену 37 с текстом који јој претходи). У складу с конвенцијом у домаћој историографији, термин *Живоносни исшочник* и у нашем прилогу парираће заправо грчкој сложеници *Ζωοδόχος Πηγή*, без обзира на познату околност да сам придев *живоносни* није превод термина *ζωοδόχος*, већ сродног по значењу *ζωηφόρος*.



Сл. 4. Илустрација стихова Божићне химне с ликовима архиепископа Саве III и краља Милутина, фреска над улазом у егзонартекс, Жича, портик цркве Вазнесења Христовог (фотографија Института за историју уметности)

Архиепископ Данило II и његово доба из 1987. године, што потврђује више текстова објављених у зборнику радова са скупа 1991. године. У посебним разматрањима Срђана Ђурића, Бранислава Тодића, Гордане Бабић и Мирјане Татић-Ђурић проблематика везана за композицију изнад улаза у Богородичину цркву архиепископа Данила сагледавана је из неколико различитих углова и расветљавана у зависности од основног и непосредног предмета сваког саопштења.[28] И поред извесне неусаглашености која прати појединачна указивања на најближе иконографске паралеле и могуће узоре пећке фреске, а која се уочава и у понуђеној аргументацији у тумачењу садржаја и значења ове фреске, готово сви поменути научници су се, ипак — сасвим јасно или с одређеном уздржаношћу у ставу — одлучили да необичну представу Богородице с дететом одреде термином *Живоносни источник* или *Извор живота* као одговарајућом ознаком за њен канонски иконографски тип.[29] Нешто опрезнији однос према примени тих термина или пре према општеусвојеној типолошкој класификацији Богородичиног лика примењује се у студији М. Татић-Ђурић, у којој су обрађене све представе Богородице на зидовима Данилових пећких здања и у којој је, мада је терминологија задржана, остало забележено: „... ову горостасну фигуру ... није било могуће схватити као класичан пример Богородице Источника, јер она то и није по строгим канонима иконографије".[30] Назначени став још је јасније исказан у потоњем раду истог аутора, који тематику везану за одговарајући топос *извор живота* прати у веома широким оквирима и кроз различите видове изражавања, како у хришћанском писаном и ликовном наслеђу тако и у древним источњачким традицијама које су хришћанској историјски претходиле.[31] У широком контексту разматрања развоја теме, а у вези с иконографијом Богородице, аутор је, макар и узгредно, дао и једну ужу спецификацију представљеног Богородичиног лика, која, за разлику од гледишта већине претходника, не подразумева нужно везивање обрасца примењеног у Пећи за узор који је непосредни израз сасвим конкретног посебног култа, повезаног с култом чудотворне воде, а уобличеног у византијској престоници, у манастиру с посветом Богородици Ζωοδόχος Πηγή, отприлике у време настанка ове представе.[32] На оправдану опрезност у вези с одређивањем пећког лика Богородице упутила је у новије време и Смиљка Габелић, у напомени текста о фресци у припрати Леснова (сл. 7). Она је упозорила на то да пећком иконографском решењу недостају важне компоненте садржаја које се, према том аутору, чине неопходним ознакама представе Богородице „Живоносног источника".[33] Супротног уверења остаје Јанко Магловски у недавно објављеном раду о иконографској теми Богородице „Живоносног источника", у којем, у одговарајућем осврту на неке од „драгуља" теме, пећкој представи није посвећена значајнија пажња, али је указано на њено, у погледу хронологије, запажено место међу примерима једног од три назначена типа слике.[34] Реч је о класификацији која се поклапа с оном датом у тексту С. Ђурића, претходно већ приметном и у разматрањима Т. Велманс.[35] С тим у вези остаје посебно занимљиво, и, чини се, ипак проблематично, то што наспрам чињенице да сваку од три одељене групе представа Богородице „Живоносног источника" одликује одређена специфичност иконографског решења у односу на остале стоји и јасно утврђена, али свакако необична околност да група у коју је уврштена фреска из Пећи не дели важну заједничку одлику друге две — пратећи натпис. Намеће се, дакле, питање: како да ни у једној од представа из поменуте иконографски издиференциране групе Богородица није именована као Извор живота, односно Живоносни источник (Πηγὴ τῆς ζωῆς, Ζωοδόχος Πηγή), док је на забележеним примерима у друге две групе такав натпис саставни део решења и чинилац идентитета насликаног садржаја?

---

[28] У зборнику *Архиепископ Данило II и његово доба* v. студије: Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, 345–352; Б. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, 361–362; Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, 382–384; Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, 405–407.

[29] Један од поменутих термина и сами смо употребили поменувши пећку представу Оранте с дететом у нашој студији објављеној у наведеном зборнику, одређујући је као посебан вид представе Живоносног источника, cf. В. Милановић, *„Пророци су те наговестили" у Пећи*, 409. Као Богородицу *Извор живота* помиње је и В. J. Ђурић, *Свети покровитељи архиепископа Данила II и његових задужбина*, 284, 285; назив *Животоносни источник* употребљен је у студији И. М. Ђорђевића *Прозне и песничке слике Данила II и српске фреске прве половине XIV века*, такође у наведеном зборнику, 488.

[30] Татић-Ђурић, *op. cit.*, 405–406.

[31] Eadem, *Image et message de la Théotokos „Source de Vie"*, Association internationale d'études du sud-est européen, Bulletin 19–23/1–2 (1993) 31–47.

[32] О томе у делу нашег текста који претходи напомени 51, укључујући и податке у напомени.

[33] Cf. С. Габелић, *Манастир Лесново. Историја и сликарство*, Београд 1998, 173, н. 1252.

[34] Рад је изашао из штампе управо у време када је окончаван рад на нашем тексту. У њему је пећка фреска представљена на челу групе представа чији је посебан тип описан као „Оранта са Христом у 'кладенцу' на грудима, без (легенде *Источник живота* или *Живоносни источник*, прим. В. М.) или с другачијом легендом"; v. J. Магловски, *Богородица Живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме*, in: *Поствизантијска уметност на Балкану* I, Зборник Матице српске за ликовне уметности 32–33 (2003) 185, цртеж 5.

[35] *Loc. cit.*, где је у н. 9 пренето и одговарајуће место из текста С. Ђурића, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, 351. Типска варијанта којој би припадала фреска из Пећи окарактерисана је у студији Т. Велманс (*L'iconographie de la „Fontaine de vie"*, 128, 130) као спој две теме, оне која се везује за стојећи лик Богородице с дететом традиционално представљан у олтарским апсидама и теме о Богородици „Живоносном источнику".

Чињеница је да је иконографски тип који представу Богородице идентификује и именује као Живоносни источник међу сачуваним делима уметничке традиције византијског света јасно потврђен тек с остварењима која нису старија од првих деценија XIV века, те да издвојени низ релевантних, хронолошки блиских, најстаријих примера потиче углавном из времена око средине тог столећа.[36] Неки од њих јасно сведоче о појави посве нове ликовне синтагме, незабележене у старијој иконографији. Она указује на идентитет приказаног лика представљајући непосредни израз одговарајуће синтагме из садржаја пратећег натписа — који је и сам потврђен као нова легенда на сликама Богомајке. На другим пак од поменутих примера нова легенда је тек кључни показатељ за разумевање посебног идентитета одабраног Богородичиног лика. Оно што новоустановљени тип Богородичиних представа чини особеним у односу на сва позната ранија решења јесте, дакле, ликовни образац у којем се јавља спрега лика Оранте — с дететом испред себе или без њега — и иконографског мотива кладенца. Поменути образац, с допојасном фигуром Богородице која се у ставу оранте издиже из фијале у облику кладенца, односно купељнице или агијазме, по правилу је укључивао и посебан, на ранијим Богородичиним иконама незабележен, сложени натпис: *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή* или *Ἡ Πηγὴ τῆς ζωῆς*. У ретким примерима фијала је изостављена, али се основни тип Богородичиног лика (обележен фигуром оранте) понављао, а карактеристичан натпис потврђивао посебност иконе, то јест повезаност представе с посебним култом. У фреско-сликарству средњовековних српских цркава јасне примере представа инспирисаних истим култом налазимо у две одговарајуће варијанте у Леснову (сл. 7) и Раваници: обе, као што знамо, млађе од фреске у Пећи, садрже значајне елементе за идентификацију приказане Богородичине иконе.[37] У описаним заједничким канонским основама низа ликовних дела насталих током XIV века — у којима је традиционалном лику Оранте, прослављеном чувеним Богородичиним представама из влахернске цркве,[38] баш као и варијанти „употпуњеној" фигуром детета, додат и иконографски мотив реципијента, или су ти ликови бар били обележени новим посебним натписом — могао се заправо препознати одјек актуелног црквеног култа који је првих деценија тог столећа уобличен у Цариграду, у манастиру Богородице τῆς Πηγῆς (Πηγή = Извор), приликом обновљења цркве подигнуте на месту старог светилишта над чудотворним извором лековите воде.[39] Обнову цркве пратила је и промена посвете, то јест бележење сложенице *Ζωοδόχος Πηγή* у њеном називу, озваничено и увођењем новог, истоименог празника у црквени календар.[40] Јасно је да је специфични култ Богородице „Живоносног извора" имао своје исходиште у спајању и обједињавању два посебна култа, Богородичиног и култа чудотворне воде, који су се и раније већ на сличан начин додиривали и преплитали у религијском животу Византинаца.[41] Кроз одговарајуће облике



Сл. 5. Архиепископ Сава III с пратњом, детаљ фреске над улазом у егзонартекс, Жича, портик цркве Вознесења Христовог (фотографија ИИУ)

[36] О томе посебно: Velmans, *op. cit.*, 128 sq, као и D. Pallas, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, Ἀρχαιολογικὸν δελτίον 26 (Ἀθῆναι 1971) 201–207. Лик из цркве у Бојани, који је као један од најранијих поменут у старијој студији Д. Медаковића о тој теми [*Богородица „Живоносни источник" у српској уметности*, ЗРВИ 5 (1958) 205], излази из оквира расправе као неодговарајући пример. То сасвим јасно потврђује и чињеница да је изостављен из потоњих разматрања.

[37] За Лесново cf. Габелић, *Манастир Лесново*, 172–173, сл. XLV; за Раваницу: Ђурић, *Портрет Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, сл. 3 (на сл. 4 репродукована је и фреска из Леснова, оба примера поменута на стр. 348); М. Беловић, *Раваница. Историја и сликарство*, Београд 1999, 152–153 и сл. 37 на стр. 154. Разматрајући тему о Богородици „Живоносном источнику", ове примере помињу и аутори претходно навођених студија: Д. Медаковић (за Лесново v. 205, за Раваницу 206, сл. 1), Т. Велманс (за пример из Леснова v. 131, fig. 10, за пример из Раванице, с погрешним датовањем у XV век, 132), Д. Палас (оба примера, 203), Г. Бабић (пример из Леснова, 383), М. Татић-Ђурић (у студији *Image et message de la Théotokos „Source de Vie"*, 39, 40–42, поменута оба примера) и Ј. Магловски (на стр. 184 поменута оба примера, сл. 1. и 2, док је на стр. 186–187 посебно размотрена лесновска представа, а на стр. 188–190 она раваничка).

[38] О влахернској Оранти у студији М. Татић-Ђурић *Врата Слова. Ка лику и значењу Влахернитисе*, 63–88; cf. и idem, *Image et message de la Théotokos „Source de Vie"*, 39–42.

[39] V. S. Benay, *Le monastère de la Source à Constantinople*, Echos d'Orient III (1899–1900) 223–228, 295–300; J. Ebersolt, *Sanctuaires de Byzance. Recherches sur les anciens trésors des églises de Constantinople*, Paris 1921, 61–66; R. Janin, *La géographie ecclesiastique de l'Empire byzantin, I. Le siège de Constantinople et le patriarcat œcumenique III. Les églises et les monastères*, Paris 1953, 232–237. За опис цркве и постројења над извором који је, негде око 1320 године, оставио Никифор Калист Ксантопулос cf. Migne, PG 147, 76–77. Одговарајуће делове текста преноси и Pallas, *op. cit.*, 201–202. За податке о манастиру и посебно о уметничким делима везаним за култ Богородице „Живоносног источника" v. A.-M. Talbot, *Epigrams of Manuel Philes on the Theotokos tes Peges and Its Art*, DOP 48 (1994) 135–165, где је и извод из дела Никифора Калиста Ксантопула који се односи на опис мозаика у своду над фијалом с чудотворном водом, *ibid.*, 137.

[40] V. н. 43 и 44.

[41] Поред примера раније традиције тог цариградског манастира (о томе у наведеној литератури у напомени 39, cf. и нашу следећу напомену), посебно је занимљив и познати пример сличног спајања култова у влахернском светилишту, које је било најславније место с посветом Богородици у Цариграду. Уз главну цркву, поред параклиса у којем се чувао Богородичин мафорион, постојао је и посебан сакрални простор с купељницом, то јест с басеном у који је утицала вода из светог извора и где су византијски цареви долазили на ритуално омивање. Изглед самог ритуала и опис одговарајућег простора познат нам је из списа Константина Порфирогенита, cf. *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae Byzantine*, II. 12, ed. I. I. Reiskii, Bonnae 1839, 551–556. О том чувеном светилишту такође v. Janin, *op. cit.*, 169–179. Основни подаци дати су и код C. Mango, in: *Oxford Dictionnary of Byzantium* I, New York — Oxford 1991, 293, *s. v. Blachernai, Church and Palace of*; као и код N. Patterson Ševčenko, in: *ibid.*, 3, 2170, *s. v. Virgin Blachernitissa*.



Сл. 6. Низ срйских архиейискойа, Пећ, йрийраша (фоиографија РЗЗСК)

црквеног стваралаштва у позновизантијској епохи само је на нов начин обележена и актуелизована спрега традиционалног општег, догматски чврсто утемељеног прослављања Пресвете и старог, у време латинске окупације Цариграда замрлог култа везаног за извор чудотворне воде у крипти поменуте манастирске цркве, који је, према забележеним историјским сведочанствима, током владавине Андроника II повратио исцелитељска својства.[42] Историјски извори јасно упућују на закључак да је епитет *ζωοδόχος*, усклађен с традиционалном лексиком поетско-догматских текстова који прослављају Богомајку, први пут тек у време Андроника II придружен ранијем, дуговековном називу цркве и манастира — *τῆς Πηγῆς* — те да свето место о којем је реч тек од тог времена носи посвету Богородици „Живоносном источнику".[43] У функцијиваспостављања некадашње славе светилишта, али и даљег ширења новоуобличеног, то јест обновљеног култа, била је свакако и новостворена литургијска служба за празник поновног освећења цркве, написана пером византијског писца Никифора Калиста Ксантопула, који је био и аутор познатог текста о историјату светилишта, као и о бројним чудима која су га прославила током векова.[44] Како је, бавећи се иконографијом пећке представе, с разлогом претпоставио и посебно истакао С. Ђурић — а на то упућују и касније разматрани подаци из писаних историјских извора, као и сва претходно обрађена сачувана ликовна грађа — иконографски образац с Богородицом у виду Живоносног источника у којем и извор (кладенац, фонтана) чини део слике, по свој прилици, није ни био створен пре писања службе.[45] Околност да је тај образац обележен ликом Оранте налази одговарајуће објашњење, а исто објашњење односи се и на чињеницу да је на неким представама култног Богородичиног лика мотив кладенца изостао. Судећи по показатељима из писаних историјских извора, као и подацима које пружа византијско ликовно наслеђе, у основи поменутог обрасца нашао се управо исти онај лик Оранте који је био прослављен култом у престоничком светилишту у Влахернама.[46] У том смислу посебно је занимљив сачувани опис једне од две иконе које су се у том светилишту налазиле у простору над извором свете воде — оне чији је изглед у одговарајућим писаним сведочанствима довољно јасно предочен да га је могуће замислити. Реч је о мермерном лику Богомајке с раширеним рукама из којих је истицала света вода, „агијазма" — по свој прилици представи типа Оранте без детета (сл. 8–9), који се оправдано сматра једним од најпоштованијих образа Богомајке у влахернском светилишту.[47] Остаје нејасно којем је типу припадала сребрна икона Богомајке „над фијалом", за коју се претпоставља да је у тај сакрални простор доспела управо из цркве Богородице од Извора.[48] Реални амбијент у којем су се налазиле поменуте иконе, судећи према познатом

[42] Cf. Ebersolt, *op. cit.*, 64; Talbot, *op. cit.*, 135 sq.

[43] Cf. *ibid.*, 136 и посебно н. 8.

[44] *Ibid.*, 135–137; такође cf. H.-G. Beck, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munchen 1959, 705–706. За словенски текст службе v. *Пентикостар*, издање штампано у Римнику у четвртој деценији XVIII века (које се чува као раритет у библиотеци Музиколошког института САНУ), л. 23v и даље.

[45] Cf. Ђурић, *Портрети Данила II изнад улаза у Богородичину цркву у Пећи*, 351, н. 73.

[46] Cf. нашу напомену 38.

[47] За аутентични опис лика v. *Constantini Porphyrogeniti imperatoris De cerimoniis aulae Byzantine*, II. 12, 555; у вези с типом описане иконе cf. и N. Patterson Ševčenko, in: *ODB* III, 2170, *s. v. Virgin Blachernitissa*. Одговарајући тип често се у научној литератури меша с варијантом Богородице Знамења, што је, у вези с тумачењем иконографије поменуте мермерне иконе својевремено учинио и Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери* II, Спб. 1915, 109, иако преноси опис из Порфирогенитовог списа који не пружа основе да се у конкретном случају препозна тип Богородице Знамења; о томе v. Татић-Ђурић, *Икона Богородице Знамења*, 8, н. 21. С истим описом могло се повезати више сачуваних рељефних представа Оранте у мермеру код којих се на длановима раширених Богородичиних руку виде избушени кружни отвори; из тих отвора могла је истицати света вода или, евентуално, миро. За основне податке о забележеној групи Богородичиних представа, као и за одговарајуће податке о студијама у којима им је посвећивана пажња, cf. новији текст K. Λοβέρδου-Τσιγαρίδα, *Η Θεοτόκος στη γλυπτική*, in: *Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη*, Μουσείο Μπενάκη, Αθήνα 2000, 239, као и 248 (напомене), посебно и сл. 186 и 188.

[48] За помен иконе такође cf. *Constantini Porphyrogeniti imperatoris*, II.12, 554; за идеју о њеном повезивању с чудотворним образом који се претходно налазио у храму Богородице од Извора v. Кондаков, *op. cit.*, 374; cf. и Tatić-Djurić, *Image et message de la Théotokos „Source de Vie"*, 38–39 (за претходно размишљање cf. eadem, *Богородица у делу Данила II*, 400).

спису цара Константина Порфирогенита, могао је послужити као инспирација да се одговарајући тип Богородичиног лика доцније пренесе у нову представу која је својим иконографским садржајем обухватила и ликовни приказ суда у виду фијале, то јест тзв. агијазме или купељнице.

Разматрајући питање типолошког одређења пећке представе, а узимајући у обзир правац тумачења њеног садржаја који преовлађује, важно је, дакле, подвући да одабрани Богородичин лик не само што није праћен одговарајућим специфичним натписом — какав је иначе забележен на две потврђене варијанте представе Богородице „Живоносног источника“ на млађим фрескама српских средњовековних цркава, у Леснову и Раваници — већ битно одступа и од утврђеног иконографског обрасца карактеристичног за поменути нови позновизантијски тип представа, инспирисаних посебним, двоструким култом, односно јасно повезаних с одређеним култом прослављеним прототипом. Пећка Богородица је монументална стојећа оранта и није смештена у фијалу. Типолошка особеност и очигледна различитост пећког решења у односу на описани образац огледа се у чињеници да је колосалном стојећем лику Богомајке посве раширених руку придодата представа Богомладенца који је, на грудима мајке и у наборима њеног мафориона, сâм смештен у необичан суд сасвим посебног облика. Хармонија окернозлатне и црвене боје, која има важну улогу у перцепцији поменутог предмета, чини при том прихватљивијом идеју о сликаној представи евхаристијског сасуда од евентуалног поистовећења тог иконографског мотива с неком врстом купељнице или агијазме — посуде за свету воду.[49] Код слика Богородице „Живоносног источника“, непосредно инспирисаних култом који се, праћен одговарајућом црквеном службом, ширио из истоименог цариградског светилишта, карактеристичан облик фијале јасно подсећа на повезаност Богородичиног лика с чудотворном водом. Томе у прилог говоре и иконографски детаљи који се лако уочавају већ и на неким најстаријим добро очуваним сликама. Нема дилеме зашто су, на пример, на представи у Леснову, на одговарајућем реципијенту насликани и карактеристични отвори за одвод воде (сл. 7). О односу слике и конкретног култа, те о стварном пореклу тог култа, још речитије уосталом говоре мотиви на очуваним каснијим, далеко распричанијим поствизантијским примерима иконографске теме утемељене и развијане у XIV веку.[50] Начин на који је у Пећи решен средишњи мотив представе и символика на коју то решење, с дететом — евхаристијским Агнецом (или „Хлебом живота“) — и одговарајућим сасудом на недрима мајке, пре свега упућује били су управо кључни разлози да у разматрањима М. Татић-Ђурић тај Богородичин лик добије и примеренију коначну спецификацију као иконографски лик тзв. Велике (Артосне) Панагије.[51] Наспрам расуђивању већине поменутих аутора — од којих се извесним опрезом издвајају, дакле, разматрања М. Татић-Ђурић, а, судећи по приступу тумачењу, и поменута студија Г. Бабић[52] — наша је оцена да пећка представа не садржи ниједну јасну и непосредну, намерну алузију на савремени, у време њеног настанка тек заживели култ цариградског светилишта повезан с обнављањем чудотворне моћи извора у крипти манастирске цркве. Посуда у којој је на грудима свете покровитељке пећког здања насликан сам Богомладенац тешко би се могла поистоветити с фијалом која је на поменутим представама неоспорна алузија на



Сл. 7. Богородица „Извор живота“, Лесново, црква Светих арханђела, припрата (фотографија РЗЗСК, Скопје)

тај култ. Стога не изненађује што су забележене иконографске одлике пећке фреске биле повод да се неки од тумача одлуче да је одреде тек као посебну варијанту ликовног обрасца Богородице „Живоносног источника“, иако не остављају места сумњи у то да је и овде, баш као и код представа с одговарајућом легендом, реч о одразу истог специфичног култа, везаног за истоимено цариградско светилиште, то јест за нову посвету светог места и новоутемељени црквени празник.[53] Повезивање приказаног садржаја с идејом коју носи традиционална поетска, богословски одавно утемељена метафора о Богородици као живоносном источнику у извесном, општијем смислу оправдано је и прихватљиво, али налазимо да нема правих аргумената за уврштење пећке представе у специфичну

---

[49] Одређену потврду за предложено поистовећење предмета на грудима Богомајке с литургијским сасудом налазимо већ на једној од представа у непосредној близини композиције над улазом у Данилову цркву, оној која у склопу иконографске теме *Пророци су те наговестили*, на источној половини суседног попречног лука припрате, јужно од монументалне Богородичине фигуре, и отприлике у равни описаног суда с попрсјем Богомладенца, приказује пророка Аарона с карактеристичним атрибутима — старозаветним символима Богородице. Аронова златна стамна, као један од светих сасуда старозаветне скиније, сликана је сличним комбиновањем окернозлатне и црвене боје. Веома раскошни спољашњи изглед те старозаветне светиње у облику вазе јасно одсликава предмет од злата, на којем је видљив и низ хоризонтално распоређених украсних обруча с апликацијама од драгог камења и бисера на црвеној основи. Истим тоном црвене боје обојен је и део унутрашње површине суда, која се одозго тек назире кроз његов уски отвор. За репродукцију ове представе у боји в. Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, сл. 79 на стр. 136.

[50] V. Медаковић, *Богородица „Живоносни источник" у српској уметности*, 206, 209, 210 sq; Pallas, *Ἡ Θεοτόκος Ζωοδόχος Πηγή*, 207 sq.

[51] V. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, 407, и eadem, *Image et message de la Théotokos „Source de Vie“*, 43.

[52] Иако се пећка представа тумачи као лик Богородице „Извора живота“, у раду Г. Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, 382–384, није уочена тежња да се та представа доведе у непосредну везу с култом који се ширио из цариградског манастира Богородице „Живоносног источника“, већ се, напротив, даје шире, општије тумачење садржаја слике, умногоме везано за тему о Премудрости, којом се нарочито бавило позновизантијско богословље.

[53] Cf. класификације у наведеним делима Т. Велманс (128, 130–131) и С. Ђурића (347–348, 351); одговарајућу типолошку поделу доноси и J. Магловски у недавно објављеном раду (185). О томе и у нашим напоменама 34 и 35.



Сл. 8. Мермерна икона Богородице, Археолошки музеј у Истанбулу (према: Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη)

групу дела која одражавају основну канонску идеју иконографског типа везаног за конкретан посебан култ што, у време када је она створена, почиње да се шири из цариградског манастира Богородице *Ζωοδόχος Πηγή*. Овај став ће, надамо се, боље расветлити даљи ток излагања. Занимљиво је да су аутори који монументални лик над улазом у црквену задужбину архиепископа Данила одређују као особену варијанту истоименог типа ликовне представе Мајке Божје једнако усвојили и мисао о очиглeдној блискости пећког лика с још неким византијским и српским нестандардним примерима представа Богомајке, које се, по нашем мишљењу, на сличан начин одвајају од описаног прототипа. Један од примера, који потиче још с краја XIII века и који засигурно није повезан с поменутим култом Богородице *Ζωοδόχος Πηγή*, јесте онај у ђаконикону охридске Богородице Перивлепте — где Богородица није приказана као оранта, али пред собом на грудима држи сферно удубљени медаљон који по облику подсећа на суд и из чијег отвора извирује попрсје Емануила (сл. 10).[54] Остали примери, сви млађи од пећког — а реч је о фрескама у олтарским апсидама Малих светих врача у Охриду и Светог Николе у Псачи (сл. 11 и 12), којима се може придружити и одговарајући лик у олтару мале грчке цркве у месту Аливери на Еубеји — садрже иконографско решење с Богородицом Орантом и Емануилом у здели, по обрасцу аналогном решењу на нашој фресци.[55] Ни на једној од тих фресака, међутим, дете Христос не шири руке у двоструки благослов, како је на пећкој представи, која се тек тим иконографским детаљем више приближава неким од првих познатих јасно дефинисаних образа Богородице „Живоносног источника". И у малој цркви у Охриду, и у онима у Псачи и у месту Аливери, Богомладенац је, у суду на грудима мајке, приказан с рукама пред собом — једном благосиља, у другој држи свитак — како је углавном уобичајено на представама Богородице Знамења. Другачији гест, односно мотив двоструког Христовог благослова, на слици изнад улаза у задужбину српског архиепископа Данила II очито се пак може повезати с чињеницом да су непосредно под заступничком молитвом Богородице као патронке храма, у склопу једне композиције или јединствене композиционе целине, насликане и две фигуре архијереја којима је тај благослов упућен. Анализа која следи показаће, штавише, да тај гест није везан само за поменуте фигуре, јер место на којем се представа налази чини оправданом мисао о преношењу благослова на сваког ко улази у храм да би учествовао у мистерији на коју указује укупни садржај фреске. Сви примери из групе с којом се у одговарајућим текстовима неколицине истраживача повезује пећка представа смештени су у конхе апсида, изнад издвојене зоне коју испуњавају ликови светих архијереја, то јест изнад слика на којима архијереји служе литургију. На већини Богородица је дата допојасно; изузетак је фреска у Псачи, где је насликана стојећа фигура, као у Пећи. Пећка Богородица с дететом, насликана на пространој површини својеврсне, свакако не класичне лунете на западној фасади храма, нарочито се издваја и својим изузетним димензијама. Кад је реч о начину приказивања детета, те о односу његове и мајчине фигуре, иконографско решење на поменутим фрескама схематски је заиста најближе типу такозване Богородице Знамења, где је Емануил у истом положају, само у медаљону.[56] Најчешће не-

[54] Cf. Ђурић, *op. cit.*, 351, н. 75, као и Бабић, *Литургијске теме*, 383, с поменом старије библиографије у којој је фресци указана тек узгредна пажња. Ниједан од наведених аутора не указује на околност да Богородица држи медаљон рукама, по чему се иконографска схема примера у Перивлепти разликује од оног у Пећи. Ни Богомладенац нема раширене руке у двоструки благослов.

[55] Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie"*, 130–131, где аутор текста, уз пећку представу и примере из Псаче и Малих светих врача, у исту групу ставља и фреску из цркве Успења у Аливерију на Еубеји (*ibid.*, fig. 11); Ђурић, *Портрет Данила II*, 347, 348, 351, сл. 54 (Псача). По узору на раније одређење тог типа Богородичиног лика, фреску у охридским Малим светим врачима назива Живоносним источником и Ц. Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, Београд 1980, 50–51, сл. 20, 21. Исто је и с доцнијим виђењем представе у Псачи, cf. И. М. Ђорђевић, *Зидно сликарство српске властеле у доба Немањића*, Београд 1994, 73, 175. У тексту који следи, те у пратећим напоменама, биће речи о још неким сродним представама.

[56] У вези с том чињеницом, и, дакле, с разлогом, неке од оваквих примера, с Богородицом као орантом која на грудима има зделу с дететом или медаљон који подсећа на суд, разматра М. Татић-Ђурић у студији *Икона Богородице Знамења*, 5 (н. 2) 19–20 (тамо v. и податак о Богородици „Живоносном хлебу" у апсиди српске цркве у Враћевшници, 19). Исправно закључује Ђурић, *op. cit.*, 351, н. 75, када ка-

боплаве и беле нијансе медаљона назначују идеју о иманентном присуству Логоса у телу Девице. С обзиром на то да је типично место сликања лика Богородице Знамења олтар, програмски контекст у који су смештене представе из Малих светих врача, Псаче, као и пример из Аливерија, указује и на подударне идејне импликације одговарајућих двеју варијанти иконографског решења. Оно по чему поменуте представе одступају од канонског решења које је обележило карактеристичне, јасно одређене иконе Богородице „Живоносног источника“, с којима се оне у научној литератури тематски најчешће изједначавају, дакако јесте одсуство карактеристичног епитета, то јест појава другачије врсте пратећег натписа. Ниједан лик из издвојене групе није, као ни пећки, обележен натписом *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή*. У том смислу посебно је, с једне стране, занимљив пример у охридским Малим светим врачима (сл. 11), јер једини од побројана четири, поред уврежених општих скраћеница којима се означава сваки лик Мајке Божје, садржи и посебан натпис епитет *Ἡ Ἀχειροποιήτος* (= *Нерукотворени*).[57] Реч је о епитету који се тек током XIV века појављује на појединим представама Богородице као чисте оранте или у варијанти Знамења и који можда упућује на везу тих ликова с другим, посебним, новоуспостављеним култом. Претпоставља се да се тај култ, концентрисан на подручју Балкана, могао ширити из истоимене солунске Богородичине цркве, која је, иако је реч о древном светилишту, по називу *Нерукотворена* позната управо од XIV века.[58] Повезивање описаног иконографског обрасца и текстуалног одређења које указује на реплику одговарајућег нерукотвореног образа Мајке Божје још увек, међутим, није добило поуздано и уверљиво објашњење.[59] С друге стране, необично је занимљив и пример из Псаче. Одговарајућу представу Богородице у конхи олтара не прати посебан епитет, али су испод ње исписани стихови литургијске песме.[60] Реч је о аутентичној и познатој евхаристијској химни која велича Мајку Божју као „часнију од херувима и неупоредиво славнију од серафима“, јер је „родила Бога Логоса“, и која се у литургији Светог Јована Златоустог и данас поје по чину призивања Духа Светог да освети евхаристијске дарове (хлеб и вино) и учини их телом и крвљу Христовим. Текст химне, без сумње у чврстој спрези с ликовним решењем које прати, као и позната литургијска функција тог текста, свакако битно усмерава и разумевање одабраног Богородичиног лика. Ако се, у склопу разматрања међусобног односа издвојених представа чија је заједничка карактеристика управо мотив суда с Богомладенцем на грудима Богородице, приступи, даље, и непосредном поређењу приказивања самог суда, може се поново запазити извесно одступање пећког примера у односу на остала, међусобно саображена решења. Неоспорно је да је тај иконографски детаљ готово истоветно решен на фрескама у олтарима Малих светих врача и Светог Николе у Псачи.[61] Посуда јасног хексагоналног облика у цели-



Сл. 9. Мермерна икона Богородице, Музеј византијске цивилизације у Солуну (према: Μήτηρ Θεού. Απεικονίσεις της Παναγίας στη βυζαντινή τέχνη)

же: „Представе у којима је Христос у посуди на Богородичиним грудима извесно израстају из типа Богородице Знамења.“

[57] Cf. Грозданов, *loc. cit.* Исти натпис добила је, колико знамо, још једна, овом примеру типолошки блиска, а, судећи по постојећем датовању, знатно млађа представа. Налази се у олтару црквице Светог Алипија у Касторији, а углавном је датована у почетак треће деценије XV века; о костурској фресци v. даље.

[58] Β. Α. Ξυγγοπούλου, *Αἱ περὶ τοῦ ναοῦ τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης εἰδήσεις τοῦ Κωνσταντίνου Ἀρμενοπούλου*, Ἐπιστημονικὴ Ἐπετηρὶς τῆς Σχολῆς Νομικῶν καὶ Οἰκονομικῶν Ἐπιστημῶν τοῦ Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης, 6, Τόμος Κωνσταντίνου Ἀρμενοπούλου (1952) 1–26; idem, *Ἡ λατρευτικὴ εἰκὼν τοῦ ναοῦ τῆς Ἀχειροποιήτου Θεσσαλονίκης*, Ἑλληνικά 13/2 (1954) 256–262; такође cf. V. J. Djurić, *Fresques médiévales à Chilandar*, in: *Actes du XIIe congrès d'études byzantines*, Beograd 1964, 96–97; Татић-Ђурић, *op. cit.*, 5, н. 2 (cf. и коментар на стр. 17, н. 58); Грозданов, *Охридско зидно сликарство XIV века*, 50–51; Α. Τσιτουρίδου, *Ὁ ζωγραφικός διάκοσμος τοῦ Ἁγίου Νικολάου Ὀρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη. Συμβολή στή μελέτη τῆς Παλαιολόγειας ζωγραφικῆς κατά τόν πρώϊμο 14ο αἰώνα*, Θεσσαλονίκη 1986, 63–66; Габелић, *Манастир Лесново*, 66–67.

[59] Иако независан од тумачења које је забележено у литератури наведеној у нашој претходној напомени, и на које се ова наша оцена свакако односи, новообјављени приступ J. Магловског тумачењу избора термина *Ἀχειροποιήτος* за легенду уз Богородичин лик у Малим светим врачима не чини нам се прихватљивим; cf. Магловски, *Богородица Живоносни источник. Драгуљи једне касно и поствизантијске теме*, 188.

[60] Већи део садржине дугачког натписа, уклопљеног у бордуру што представу Богородице у конхи одваја од композиције са светим архијерејима који служе литургију у нижој зони олтарске апсиде, видљив је на две фотографије објављене код G. Millet, T. Velmans, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie* IV, Paris 1969, pl. 57, figs. 112–113. Поменутим снимцима (по два архијереја из ниже зоне) није обухваћен само средишњи део садржине натписа.

[61] О детаљном изгледу одговарајућег иконографског мотива у поменутој цркви на Еубеји тешко је судити само на основу фотографи-



Сл. 10. Богородица у айсиди ђаконикона, црква Богородице Перивлейше, Охрид (фоШографија Б. Миљковић)

ни је изведена тоновима две неутралне боје, с преовладавањем сивобеле нијансе. Суд на грудима пећке Богородице има, како смо већ истакли, необичну конкавну, шкољкасту форму и, рекли бисмо, раскошнији изглед, а од осталих примера издваја се не само топлом основном окернозлатном бојом већ и посебним акцентима црвеног тона. Црвеном је, подсећамо, рађен орнаментални украс на спољашњој страни суда, али иста боја испуњава и његову унутрашњост, будући да Христов лик у целини уоквирује одговарајуће црвено поље — символ божанске славе — на тај начин поистовећено с делимично видљивом, одозго откривеном, унутрашњошћу суда. У тражењу корена мотивима решења из Пећи, а имајући у виду и забележену начелну сродност овог примера, као и свих наведених, типолошки најближих пећкој слици, с иконографским обрасцем Богородице Знамења, не би требало занемарити ни чињеницу да постоје одговарајући ликови Богородице у виду оранте с Емануилом у црвено обојеном медаљону (сл. 13).[62] Такви ликови неоспорно потврђују одређену ширу праксу коришћења црвене боје као царског, али и божанског атрибута, чије је значење у поменутом контексту непосредно повезано с тајном Богоовапл оћења, односно са жртвом Сина и Логоса Божјег за спасење света, и свакако подсећају на мисао о оваплоћеном Логосу као изданку старозаветне царске лозе, али и као „Цару славе", односно „Цару небеском".[63] Посматрајући и основну иконографску схему представе Богородице с дететом у Пећи, као и поједине детаље, налазимо да је пећком примеру формално и идејно веома близак — по особеностима ликовног приказа самог мотива суда чак најближи — млађи ликовни образац забележен у позновизантијском живопису две цркве у Касторији. Иако у досадашњим разматрањима типологије централног лика на фресци изнад улаза у Богородичину цркву Данила II у Пећи није истицана међусобна сродност тих решења, сматрамо да је не треба превидети.[64] У две цркве у Касторији, Светом Николи τοῦ Τζώτζα и Светом Алипију, на фрескама датованим у XIV и прву половину XV века, свакако млађим од оне којом се овде бавимо, виде се два занимљива и ретка, међусобно блиска, мада не и идентична иконографска решења представе Мајке Божје с дететом у конхи олтарске апсиде (сл. 14 и 15).[65] Допојасна оранта приказана је с дететом у посуди на грудима образованој од листа чија је форма блиска одговарајућим биљним мотивима с представа лозе акантуса. Изглед самог реципијента, укључујући и специфичну орнаментику која, по свој прилици, указује на природну, органску структуру изображене материје, веома подсећа управо на познате мотиве биљних чашица образованих од листа

је објављене у студији Т. Велманс (*L'iconographie de la „Fontaine de vie"*, fig. 11), али се наслућује да је ближи решењу из Охрида и Псаче него оном у Пећи, поготово ако се посматра у спрези с изображеним ликом Богомладенца.

[62] Такво решење, код којег је црвено поље уоквирено и златном бордуром, садржи синајска икона из треће деценије XIII века, која приказује Богородицу између пророка Мојсија и јерусалимског патријарха Јевтимија II (за фотографију у боји cf. *Icons*, in: *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athens 1990, fig. 48; о садржају иконе v. D. Mouriki, *Four Thirteenth-Century Sinai Icons by the Painter Peter*, in: *Сшуденица и византијска уметносш око 1200. године*, Београд 1988, 329–331, с пратећим црнобелим фотографијама), или, на пример, фреска у конхи апсиде у црквици Светог Димитрија Елеусис у Касторији, која припада очуваном старијем слоју живописа те цркве, датованом у XIII век (cf. N. Δόικος, Γ. Σισίου, *Καστοριανά μνημεία*, Καστοριά 1995, 43, сл. 70). Аналогно оваквим решењима, црвени медаљон с Христовим ликом јавља се и као посебан мотив, односно као део неких других сложенијих представа или ужих програмских целина, као, на пример, у апсиди Богородице Мавриотисе, такође у Касторији, где је окружен ликовима јеванђелиста (према личним белешкама). Забележен је и у нешто млађем живопису XIV века у друге две пећке цркве. У своду западног травеја цркве Светог Димитрија младолики безбради Христос Логос у одговарајућем медаљону крунише слике сабора, док, као лик у зрелим годинама, у темену лука између средњег и западног травеја у цркви Светих апостола, благосиља низ пророка (cf. Ђурић, in: *Пећка йашријаршија*, 192, 210, и сл. 132).

[63] О символици црвене боје и њеној повезаности с тајном Богоовапл оћења v. B. Popović, *The Most Precious Thread in Byzantium and Medieval Serbia*, саопштење на Међународном научном скупу *Material Culture and Well-Being in Byzantium (400–1453)*, Cambridge 2001 (у штампи).

[64] Једну од две костурске фреске помиње М. Татић-Ђурић у студији *Икона Богородице Знамења*, 5, н. 2 (cf. и нашу напомену 67), разматрајући различите варијанте иконографског лика Богомајке који је схваћен као својеврсна „ликовна допуна на тему Влахернитисе Оранте". Међутим, ни у једној од студија које се баве пећким ликом није дошло до поређења решења из Данилове цркве с неким од два конкретна примера на које упућујемо у тексту који следи.

[65] Фотографије у боји обе занимљиве фреске објављене су код Δόικος–Σισίου, *Καστοριανά μνημεία*, 62–63, сл. 119 (црква Светог Николе), и 74–75, сл. 147 (црква Светог Алипија). Питање прецизнијег хронолошког одређења зидног сликарства у првој поменутој цркви тек је начето. У вези с покушајима датовања v. И. М. Ђорђевић, *О зидном сликарсшву XIV века у Кошурској цркви Свешог Ђорђа τοῦ Βουνοῦ*, in: *Трећа југословенска конференција визаншолога*, Београд–Крушевац 2002, 452–454 (с подацима и библиографијом). За фреску из Светог Алипија cf. G. A. Sotiriou, *Βυζαντιναὶ ἀνάγλυφοι εἰκόνες*, in: *Recueil d'études dédiées à la mémoire de N. P. Kondakov*, Prague 1926, 131, fig. 4 (стара црнобела фотографија пружа бољи увид у неке детаље од новообјављених); Ε. Τσιγαρίδας, *Η χρονολόγηση του ναού του Αγίου Αλυπίου Καστοριάς*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζηδάκη*, 2, Αθήνα 1991, 649, πιν. 351. Уврежено датовање остатака живописа у наосу Светог Алипија у трећу деценију XV века Цигаридас у наведеној студији помера у последње деценије XIV века.

акантуса, какве се, на пример, сликају у теми Лозе Јесеје-ве. Оно што је за нас такође посебно занимљиво јесте и чињеница да је унутрашњост те „биљне чаше" црвене боје. На фресци у Светом Николи τοῦ Τζώτζα одговарајуће црвено поље лако је уочљиво и оно се поклапа с бојом крста у нимбу детета Христа, сигнираног као *Емануил*, као и индикативног натписа поред Богородичине фигуре, те пратећих представа небеских сила. На фресци из друге цркве само се, међутим, још наслућују трагови црвене боје унутар отвора лисне чаше с попрсјем Богомладенца. Они се у овом случају поклапају с бојом одеће детета, односно с крстоликим мотивима типичним за архијерејски костим, који представу самог Христа на овој фресци чине иконографски особеном у односу на све остале примере с којима се она оправдано пореди. Нешто касније видећемо, међутим, да су и поједини особени иконографски мотиви који се појављују на Даниловој фресци у духу идеје што је на фресци у костурском Светом Алипију изражава последњи издвојени детаљ. Могуће је да исто важи и за одабрани тип Христове одеће на свим осталим поменутим фрескама. Без обзира на варијације у приказу одела, туника Богомладенца увек је сликана светлим бојама, белом или жутом (односно златножутом). У сваком случају, поменути детаљи иконографског решења две фреске из Касторије — црвени тон унутрашњости суда с Христовом фигуром видљивом у попрсју, као и тип орнамента којим је описана спољашњост тог суда, те његов необичан конкавни облик — слично као код пећког решења, намећу помисао и о могућим ликовним алузијама на поетску метафору о Богородици порфирној шкољки која рађа скупоцени бисер, Христа, или порфири која даје тело божанском Логосу.[66] Захваљујући представама из Касторије, макар и знатно млађим од претходно издвојене групе слика, још је приметнија разлика која, у односу на иконографски мотив суда с попрсјем Емануила, постоји између решења на фрескама у Малим светим врачима и Псачи наспрам старијег пећког (међу разматраним сликама заправо најстаријег). С друге стране пак, оно што повезује костурске представе с композицијама у олтарима Малих светих врача и Псаче јесу веома занимљиве подударности у натписима који прате лик Богородице с дететом. Нерастумачени епитет *нерукотворени* у охридским Светим врачима, уз фигуру Оранте с дететом које је насликано у хексагоналном суду на грудима мајке (сл. 11), још једном се појавио у сличном контексту — уз одговарајућу ретку поздновизантијску варијанту решења Богородичиног лика на представи у црквици Светог Алипија у Касторији (сл. 15). Кад је реч о суптилним разликама између те две, у основи блиске иконографске варијанте, сем другачијег изгледа самог суда у који је на обема представама смештен Богомладенац, још једном истичемо, она у Светом Алипију одваја се од прве, као и од осталих иконографски сродно решених представа одговарајуће групе, типом одеће детета. Попрсна фигура Богомладенца насликаног у необичној биљној чаши у овом случају има уобичајену савремену одећу архијереја која сасвим јасно и непосредно истиче првосвештеничке атрибуте оваплоћеног Сина Божјег.[67] С друге стране, бележимо и следеће: исти текст аутентичне и карактеристичне литургијске химне који је исписан уз представу Богомајке с дететом у суду на грудима у конхи олтарске апсиде у Псачи, типски изједначену с охридском, такође се понавља, бар још једном, у одговарајућем иконографском и програмском контексту, управо у Касторији. Сасвим је поуздано да такав натпис



Сл. 11. Богородица у олтарској апсиди, Мали свети врачи, Охрид (фотографија ИИУ)

— сведен на почетни стих химне упућиване Богородици на литургији непосредно по епиклези Духа Светог и освећења дарова — постоји у првој од две поменуте позновизантијске цркве, оној посвећеној светом Николи (сл. 14). Он је, с представом коју прати, у контекстуалном складу са садржајем композиција које се у тој цркви налазе у нижим зонама олтарске апсиде и које представљају Причешће апостола и Литургијску службу архијереја. Ретки елементи иконографије којих нема на слици у Псачи, као ни на осталим разматраним представама Богомајке с Емануилом у суду — необична мандорла око Богородичине фигуре и представе више небеских бића (у виду карактеристичном за сликање херувима и тзв. престола) — указују на то да је слика ликовна аналогија стиховима литургијске химне која Богородицу назива „часнијом од херувима..." (а потом и „Оном што Бога Логоса непорочно роди").

Изнета запажања у вези с групом представа с којима је у постојећој историографији најчешће повезивана и типолошки изједначавана пећка фреска, као и одговарајућа анализа која обухвата и детаљније поређење свих решења унутар групе и критичко посматрање њиховог односа према иконографски издиференцираним Богородичиним ликовима с индикативним натписом *Живоносни источник* или *Извор живота*, не доводе, дакле, у питање меродавност и актуелност компаративне грађе на основу

[66] О овом мотиву из црквене поезије у вези с пећким решењем v. Татић-Ђурић, *Богородица у делу архиепископа Данила II*, 406–407; такође и Popović, *op. cit.*

[67] У наведеном раду М. Татић-Ђурић (v. нашу напомену 64) представа из апсиде Светог Алипија окарактерисана је као „попрсна Богородица Оранта са Емануилом свештеником у кошарици". Околност да су у овој представи истакнути првосвештенички атрибути детета наводи нас на размишљање о могућности повезивања епитета Ἡ Ἀχειροποίητος (= *Нерукотворени*) с познатим и у црквеној литератури веома честим поистовећивањем Богомајке с нерукотвореним храмом Божјим. Оно би у овом случају одговарало одабраном ликовном решењу. И тип одеће коју носи Богомладенац на фресци у Малим светим врачима, једнак оном на пећкој представи, а потврђен већ на византијским представама Богомајке с дететом XI–XII века, у научној литератури већ је повезиван с идејом о Богородици Нерукотвореном храму, односно с темом о Христу првосвештенику; v. нашу напомену 94 (А. М. Лидов).



Сл. 12. Богородица у олтарској апсиди, Псача, црква Светог Николе (фотографија И. М. Ђорђевић)

које су досад извођени закључци о централном мотиву композиције над улазом у задужбину архиепископа Данила II. Успостављени оквири истраживања завређују пуну пажњу. Валидност при том задржавају и постојеће начелне оцене о типолошкој особености скупине примера која је, и с одређеним, у овом прилогу додатно расветљаваним варијацијама у детаљима, издвојена као ликовно најближа Даниловој фресци. С друге стране, посебно се потврђује и чињеница да исту, мање или више кохерентну скупину чине представе чије иконографско решење одступа од класичног типског одређења позновизантијског култног лика Богородице „Живоносног источника". Сами чиниоци особености и иконографске самосвојности тог решења, поново и детаљније испитани, намећу, међутим, извесне корекције већине претходних процена о природи уоченог одступања. Однос према утврђеним типолошким различитостима битно се одражава и на расуђивање о пореклу пећке иконографске варијанте, најстарије у одговарајућој групи, те на апстраховање кључне поруке исказане одабраним ликовним обрасцем. Уочавање иконографских детаља који пећком решењу дају посебност, те печат самосвојности, у односу на типски најсроднија решења — а о неким, досад неразматраним детаљима биће речи и у наставку текста — дакако је разлог више за опрезнији критички однос према забележеним тумачењима ове представе. Иако наш покушај поимања садржаја и суптилне поруке поменуте фреске у суштини остаје везан за даље проучавање и помније истраживање компаративног материјала чији су значај за испитивање датог решења претходници углавном већ уочили, исто, дакле, не важи и за крајње закључке произашле из посматрања тог материјала. Поготово не за оне који не излазе из оквира натегнуте и непотврђене тезе о непосредној историјској вези пећког лика и претпостављеног, несачуваног, готово савременог цариградског прототипа или неке одговарајуће ране реплике — иконе Богородице „Живоносног источника" — чије се уобличење сматра резултатом новоуспостављеног култа при истоименом (новоименованом) цариградском манастиру. Извесно удаљавање од постојећих најувреженијих тумачења Богородичиног лика са западне фасаде црквене задужбине Данила II произлази, у ствари, из донекле измењене перцепције места и удела свих досадашњих најважнијих чинилаца тумачења у образовању крајњих закључака, те и из неке врсте поновног тумачења улоге сваког од њих у поимању посебне поруке пећког лика. Суочељавајући се с логиком претходника, или је пак уважавајући, покушај рашчитавања и тумачења приказаног садржаја везали смо управо и за уочену потребу прецизнијег рашчлањивања оног што би се у расправљању о значењу посматране слике односило на одговарајуће категорије (нивое) општег и посебног. Није спорно да је у неком општијем смислу, на нивоу општих тематских оквира, или шире идејне, традиционално актуелне догматске подлоге слике — и нарочито због изражене христолошке поенте која неретко употпуњује значење основног лика Оранте[68] — садржина пећке фреске, између осталог, свакако блиска традиционалној, догматски јасно утемељеној, готово класичној теми црквене поезије која утробу Богомајке назива источником живота, јер је, зачећем Сина и Логоса Божјег силом Духа Светог, у себе примила извор спасења. То је само један од сродних израза догматске идеје која је практично и основа сваке мисли светоотачког богословља о Богомајци и која је, упућујући на улогу Богомајке у спасењу као „испуњењу древног савета Божјег о оваплоћењу Логоса и обожењу човека",[69] неодвојива од осталих, међусобно повезаних аспеката хришћанског учења о спасењу, христолошког, пневматолошког, тријадолошког. Вековима присутна у богословској речи и химнографско-литургијском искуству Цркве, та тема је, уосталом, добила одговарајуће, чак наглашено место и у традиционалној служби празника Успења Пресвете Богородице, који је славила Данилова црква у пећкој архиепископији.[70] Као један од истакнутих топоса древних источних цивилизација, одговарајућа тема о извору живота — која у хришћанству није искључиво везана за област теотокологије, а с којом јесте повезана и ова усмерена на прослављање улоге Богомајке у спасењу — ушла је у хришћанску мисао већ с текстом јеванђеља и стара је колико и само хришћанско богословље, то јест новозаветно учење о спасењу кроз Цркву. Њено полазиште и основни симбол је метафора која се, поистовећена с богословском идејом о благодати Духа Светог, посебно везује и за самог Исуса Христа као носиоца те благодати и сарадника Духа Светог у изграђивању Цркве „по благослову" и „благовољењу" Оца. Према изворном црквеном учењу, брањеном и образлаганом у патристичкој литератури, њихово делање у „икономији" спасења је истовремено и

[68] У вези с употпуњивањем значења лика Оранте у варијанти Богородице Знамења cf. Татић-Ђурић, *Врата Слова*, 85, и eadem, *Икона Богородице Знамења*, 3, н. 1.

[69] За одговарајућу мисао о улози Богородице у спасењу, која нарочито репрезентује учење светог Јована Дамаскина, cf. А. Јевтић, *Учење светог Јована Дамаскина о пресветој Богородици. О православној теотокологији*, Теолошки погледи 1 (1971) 20, 21. Наведени чланак (18–42) написан је као увод за критичко издање грчког текста Беседа светог Јована Дамаскина о пресветој Богородици: idem, *Η Θεοτόκος*, Αθήνα 1970. За поменуту мисао у тексту Беседе на Рођење Богородице v. *ibid.*, Α', 9, стр. 90 (91), као и н. 51 (245–246), такође cf. и место у Беседи на Успење I, Β', 1, 102, н. 3 (249–250).

[70] У служби се истичу поетски мотиви који прослављају Богородицу као „источник (извор) живота", као „живи и обилни источник", „нетрулежни источник Божјег живоначалног и свима спасоносног оваплоћења", као „истиниту мати живота", „мајку живога Бога" и ону која је „изнедрила Началника живота". Њено тело које се полаже у гроб песник назива „пречистим" и „живоначалним", везујући и за сам гроб поетску синтагму „живоначални источник"; њена смрт је „премештање (пресељење) у живот", или „премештање из живота у живот оне која је родила началника живота". Cf. М. Скабалланович, *Христианские праздники* 6, Киев 1916, 19, 24, 26, 29, 30, 40–41, 45–46, 49, 53–54, 58, 60 (текст службе Успења), као и 64 sq (где је на стр. 63–68 пренет текст Слова светог Андреја Критског на Успење).

нераскидиво повезано и, сходно догматској аргументацији бранилаца и тумача правоверја, таквим га приказује целокупно Божје откривење забележено у светим списима Старог и Новог завета, као што га континуирано открива и мистичка реалност Цркве. Изворно и патристичко хришћанско схватање „икономије" (домостроја) спасења не оставља, заправо, простор за раздвајање христологије и пневматологије, што потврђују и учена егзегетска предочавања светотајинског искуства Цркве. Како, дакле, произлази из изворне и патристичке еклисиолошке мисли и из одговарајуће литургијске егзегезе — у светотајинском контексту, Христос чини Цркву институцијом, телом својим, а Дух Свети је тај који је конституише као Тело Христово.[71] У складу с изреченом основном еклисиолошком поставком, сви они који учествују у заједници Тела Христовог облагодаћују се Духом Светим, а Дух Свети прославља као свете већ у овом веку оне који својим животом у Цркви чувају ту благодат неукаљану. Еклисиолошка утемељеност поменуте метафоре повезане с хришћанском интерпретацијом теме о извору живота омогућује, дакле, њену широку и вишеструку примену, па је кроз богословску и литургијску мисао и развијана кроз различите аспекте свог значења, у зависности од контекста у којем је употребљена.[72] Захваљујући могућностима које је пружала догматска основа теме, она је могла бити пренета и на литургијско прослављање Богородице, као и светих отаца Цркве, те свих названих светима, јер је у основи таквог прослављања управо христолошка и пневматолошка, односно еклисиолошка претпоставка о њиховој заједници с Христом у Духу Светом — која је, у складу с одговарајућим догматским учењем и погледом на свет, у историји могућа само у Цркви.[73] Јасно је, дакле, да није тек позновизантијска служба Живоносном источнику, у славу знаменитог цариградског светилишта, била та која је донела ту сликовиту метафору. Напротив, у њој су само у функцији конкретног култа, тачније спојеног култа Богомајке и чудотворне воде, примењене познате слике из богате ризнице наслеђа. Сликане представе на којима Богородичин лик носи натпис *Исѿочник живоѿа*, као, уосталом, и садржај пећке фреске, на свој начин, поклопиће се ипак с актуелизацијом тих и сродних поетско-богословских слика коју доноси дух епохе. А реч је о епохи чији су истакнути представници у сфери богословске мисли — пре свега као браниоци и тумачи традиционалног светоотачког и изворног црквеног учења о реалности спасења и благодатног обожења човека — били и нешто млађи савременици Данила II и Никифора Ксантопулоса — свети Григорије Палама и Никола Кавасила.[74] Када се пажљиво осмотри садржај Ксантопулосове службе, види се, између осталог, да она обухвата и низ типично литургијских, евхаристијском символиком прожетих мотива који су у корену великог броја сродних сликовитих поређења и метафора везаних за улогу Богородице у спасењу, те за њој приписана узвишена и савршена својства која је издвајају не само међу људима већ и у односу на анђеоска бића. Из исте ризнице и управо из поетско-богословских слика чија је доксолошка функција нарочито усмерена на литургијско-евхаристијски контекст тајне везане за Богородичин лик — независно од поменутог конкретног култа и његовог поштовања као исцелитељке и чудотворке и независно од конкретне, почетком XIV столећа уобличене службе, те с неком другом посебном наменом или другачијим поводом — могла је потећи и инспирација за пећку представу. Без



Сл. 13. Богородица између ӣророка Мојсија и јерусалимског ӣаѿријарха Јевѿимија II, Збирка икона Синајског манасѿира (ӣрема: Sinai. Treasures of the Monastery)

[71] О томе посебно cf. J. D. Zizioulas, *The Pneumatological Dimension of the Church*, International Catholic Review — Communio 1 (1974) 142–158, као и idem, *Christ, the Spirit and the Church*, in: *Being as Communion*, St. Vladimir's Seminary Press, Crestwood, N. Y. 1985, 123–142 (= *Christologie, Pneumatologie et institutions ecclésiales. Un point de vue orthodoxe*, in: *Les Eglises après Vatican* II, Paris 1981, 131–148).

[72] О неким аспектима примене те метафоре v. P. A. Underwood, *The Fountain of Life in Manuscripts of the Gospels*, Dumbarton Oaks Papers 5 (1950) 43–138.

[73] Међу модерним православним богословима тој теми значајну пажњу посветио је и посебно је обрадио V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, Paris 1990 (ed. orig. 1944), посебно 171–192 (ch. IX: *Deux aspects de l'Eglise*); за одговарајући текст на српском v. В. Лоски, *Хрисѿолошки и ӣневмаѿолошки каракѿер Цркве*, in: *Саборносѿ Цркве*, Београд 1986, 178–196. Истом темом у новије време нарочито се бавио Ј. Зизиулас, настојећи да, уз помоћ изворне и патристичке еклисиолошке мисли, допринесе надилажењу неких од уочених слабости претходних разматрања везаних за проблем успостављања одговарајуће, догматски кохерентне и одрживе синтезе христологије и пневматологије у модерној и савременој еклисиолошкој мисли. Проблем адекватног сагледавања односа христологије и пневматологије актуелизован је као битан за правилно разумевање аутентичне православне традиције управо у делима тог аутора наведеним у нашој напомени 71.

[74] О заједничким еклисиолошким претпоставкама богословља светог Григорија Паламе и Николе Кавасиле, код неких модерних и савремених истраживача неоправдано супротстављеним, v. С. Јагазоглу, *Свеѿоѿајински исихазам. Еклисиолошке ӣреѿӣосѿавке богословља Свеѿог Григорија Паламе*, in: *Свеѿи Григорије Палама у исѿорији и садашњосѿи*, Србиње 2001, 51–65. О близини „христоцентричног сакраментализма" Николе Кавасиле суштини духовне поруке паламитског исихазма v. B. Bobrinsky, *Nicholas Cabasilas: Theology and Spirituality*, in: Nicholas Cabasilas, *The Life in Christ*, St. Vladimir's Seminary Press 1974 (*Introduction*), 18–42. О неким од недовољно истицаних, а кључних места за поимање еклисиолошких основа Паламиног, односно оновременог исихастичког богословља, v. и А. Јевтић, *Онај који јесѿе (ὁ Ὢν = Сущѿи, Јахве) — Живи и Исѿиниѿи Бог Свеѿог Григорија Паламе*, Теолошки погледи 1–3 (1985) 95 sq, посебно 117–118, с од-



Сл. 14. Богородица у олтарској апсиди,
Свети Никола του Τζώτζα, Касторија (снимак аутора)

обзира на начелну сродност и исте догматске темеље, реч је о аспекту значења што — подвлачимо — не подразумева нужну идентификацију с посебним садржајем култа који тек што је могао почети да се шири из цариградског светилишта што је поменутом службом славило празник свог новог посвећења. Како је у иконографској пракси појмовима *Ἡ Ζωοδόχος Πηγή* (осносно *Живоносни источник*) и *Ἡ Πηγὴ τῆς ζωῆς* прецизно дефинисан само онај тип представе Богомајке који је стандардизована иконографска варијанта прототипа везаног за култни лик свете покровитељке истоименог манастира и како пећко решење није саображено сачуваним представама које данас сведоче о одговарајућој стандардизацији, не треба инсистирати на релативизовању уочених разлика, те на нужном поистовећивању специфичне поруке пећког лика с оном коју је у себи носио поменути прототип. Специфична, условно речено самосвојна замисао пећког лика пре одговара оном обрасцу Богородичиних представа који би се могао окарактерисати као нова и особена иконографска варијанта основног типа Богородице Знамења — варијанта која приказује Христа дете у евхаристијском сасуду на грудима Мајке. С тим у вези, судећи по неким показатељима (пре свега по забележеним различитим ликовним формама и бојама самог медаљона, то јест „знака“, приказиваног на грудима Богомајке, било да лебди било да га она придржава), синтакса иконографског језика пећке фреске могла би бити и нешто старија од оне која је примењена у уобличењу разматраног култног позновизантијског Богородичиног лика. До сада, међутим, није забележено ниједно посве одговарајуће старије решење које би нам омогућило издвајање евентуалног конкретног узора пећке представе, односно које би потврдило њено својство реплике. У сваком случају, у склопу пећког решења нема посебног указивања на поређење с чудотворном водом — што је иначе сасвим експлицитно урађено на неким представама на којима је фигура Богомајке с фигуром детета смештена у кладенац или у посуду која представља агијазму. Насликана здела чаша, којом је у пећком решењу замењен традиционални мотив медаљона с Богомладенцем, знак је непосредне алузије на литургијску тајну тела Христовог (тела оваплоћења и тела Цркве) и његове, у историји „једном за свагда“ учињене крвне жртве, односно евхаристијских дарова тела и крви којима се, сабрани на литургијску службу, увек наново причешћују верни, на заједницу са самим Богом и на међусобно сједињење. Није случајно то што су уз сличне представе у Псачи и костурској цркви Светог Николе исписани управо стихови литургијске химне којом се — још једном истичемо — на најважнијој црквеној служби, поистовећеној с централном мистеријом Цркве, велича она која је омогућила сједињење Бога и људи. Исто тако није случајно то што се поменута химна поје у тренутку који непосредно следи призивању Духа Светог да сиђе на предложене евхаристијске дарове и учини их Телом и Крвљу Христовим. Реч је о чину који се у реалном простору и током стварног литургијског обреда управо и дешавао под том сликом. На исту литургијску тајну, као саму тајну Цркве, упућују у Пећи и елементи слике који до сада нису чак ни евидентирани. Реч је о мотивима на Богородичиној одећи и инсигнијама које прате њен лик. Не затекавши се ту случајно — јер тако комбиновани не припадају уобичајеном репертоару и споју мотива — они су, чини се, нова потврда исте евхаристијско-еклисиолошке поенте укупног необичног склопа слике. Додатно, заправо, они исказују креативну визију поручиоца о односу централног иконографског садржаја фреске с осталим деловима јединствене композиционе целине, као и саме фреске с представама које с њом чине шири програмски контекст. У првом случају реч је, дакле, о непосредном односу монументалног лика свете покровитељке храма с двојицом издвојено представљених архијереја — светим Николом, чији је култ у Пећи посебно негован, као узорним ликом духовног пастира и учитеља и прослављеним светитељем, и актуелним представником помесне цркве, управо њеног столног места, „преосвећеним архиепископом“ Данилом II. У другом случају мисли се на међусобну програмску усаглашеност композиције најпре с одговарајућим репрезентативним низом других архипастира Српске цркве — који данас не одсликава верно избор из времена Даниловог живописања припрате, а којем је, по свој прилици, припадао и првобитни, крајем XIV века пресликани лик самог светог Саве, издвојен поред улаза у суседни, главни пећки храм Светих

ломцима из Григоријевих дела *Исповедање вере* и *Тријаде* (I, 3.38). За значај истог места из *Исповедања вере*, којим се завршава Саборски (Синодски) томос из 1351. године, такође cf. Митрополит Амфилохије Радовић, *Значај Светогорског (око 1340) и Саборског Томоса (1351) за богословље*, in: *Свети Григорије Палама у историји и садашњости*, 94 (одељак бр. 9). За одговарајуће место из *Тријаде* I, 3.38, у опширнијем изводу, cf. J. Мајендорф, *Свети Григорије Палама и православна мистика*, Београд 1983, 84. На поједине мисли архиепископа солунског, у вези с тумачењем садржаја пећке фреске, упућујемо нешто даље у тексту овог прилога. Еклисиолошку мисао Николе Кавасиле, на коју се с разлогом такође позивамо приликом тумачења пећке фреске, приближавају нам и тумаче и неки од радова J. Зизиуласа које наводимо на више места у напоменама. Исто важи и за рад П. Неласа; cf. нашу напомену 109.

апостола[75] — те, исто тако, и с још неколико истакнутих композиција у припрати с очуваном изворном иконографијом.[76]

Иако је осврт на украсе на Богородичиној одећи и њене инсигније изостављен из оквира свих претходних тумачења, поменути мотиви на свој начин доприносе необичној занимљивости решења издвојене Данилове фреске и у том смислу заврећују одговарајућу анализу, као и само ликовно решење суда у који је на фресци смештено попрсје детета Христа. Верујемо да је реч о свесно одабраном и посебно осмишљеном скупу иконографских детаља, с нарочитом функцијом у исказивању сасвим специфичног смисла целе композиције, поготово када имамо у виду опште оцене о неконвенционалности иконографског језика којим је она уобличена, као и чињеницу да пећка представа засад остаје без потврђених правих и непосредних аналогија међу сачуваним и познатим ликовним делима из времена пре њеног уобличења. Оцена о аутентичности не бледи ни у поређењу с касније сликаним ликовима Пресвете, који су у овом раду, као и код наших претходника, издвојени као иконографски и композиционо блиски пећком лику. Користећи се језиком који је обележен неким већ заборављеним траговима ранохришћанског иконографског наслеђа, творац пећке фреске потрудио се да допунски садржај централне представе над улазом у храм — уз традиционалне украсе Богородичине одеће и поједине уобичајене детаље, укључујући и пурпурни јастук под стопалима, позајмљен из царске иконографије — обухвати и занимљиве појединости које не припадају уобичајеном репертоару иконографских мотива и који нису забележени нити на оновременим, нити на нешто старијим сачуваним типично византијским представама Мајке Божје. Међу њима су и две дугачке окернозлатне траке на туници Богомајке — исте боје као и описана посуда на њеним грудима — које се спуштају низ бокове монументалне фигуре свете патронке храма, видљиве тачно од дна насликане чаше зделе с Емануилом. Те траке, које се као мотив не појављују на савременим, па ни на ранијим представама Богородице у српском сликарству, нетипичне и за познате византијске представе тог доба, подсећају на тзв. клавусе (*clavus*), репрезентативне нашивке на одећи античког времена.[77] Реч је о мотиву који је из античке иконографије прешао у хришћанску, јављајући се, између осталог, и на специфичним древним хришћанским представама оранткиња, као и на одговарајућим Богородичиним ликовима (сл. 16 и 17). У потоњој византијској иконографској традицији изгубио се из осведоченог ширег контекста и — уз релативно ограничено и не увек доследно истрајавање на сликама самог Христа или апостола — везао углавном за представе високих свештених лица, то јест за архијерејску иконографију.[78] У оквирима архијерејске иконографије поклапао се с реалним инсигнијама на богослужбеној одећи црквених великодостојника. Црквено предање означава те инсигније термином *реке* (грч. *ποταμοί*), би-



Сл. 15. Богородица у олтарској апсиди, црква Светог Алипија, Касторија (према Г. А. Сотириу)

[75] Иако је постојећи лик Светог Саве насликан крајем XIV века, док ликови осталих српских архијереја припадају слоју живописа из XVI века, сасвим је реална претпоставка коју у вези с одговарајућим првобитним стањем износи В. J. Ђурић у књизи *Пећка патријаршија*, 236–239.

[76] Између осталих, заједничком програмском контексту прикључују се и изабрани ликови српских владара у склопу монументалне композиције Лозе Немањића као још једне сасвим специфичне новије домаће иконографске теме (или домаће варијанте несачуваног византијског прототипа), чији је креатор могао бити управо Данило II; cf. Ђурић, *op. cit.*, 140–141, црт. XXV, сл. 82 (с литературом); такође cf. idem, *Слика и историја у средњовековној Србији*, Глас САНУ 338, Одељење историјских наука, књ. 3 (1983) 123–124, 127–128, 130–131. Овом приликом ипак нећемо улазити у целовитији приказ међусобног односа тема и композиција које су, уз садржај издвојене фреске, дале обележје програму пећке припрате. Ширина и сложеност таквих разматрања, у којима испитивање и издвајање могућих још неосветљених трагова међусобног контекстуалног допуњавања садржаја на који је фокусиран овај прилог и осталих одабраних иконографских тема налази своје право место, захтева форму посебног прилога.

[77] Cf. L. Heuzey, in: *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines d'après les textes et les monuments*, dir. C. Daremberg et E. Saglio, t. I/2, Paris 1918, 1243–1246, *s. v. Clavus*; такође v. N. Patterson Ševčenko, in: *ODB* I, 469–470, *s. v. Clavus*.

[78] За одговарајући детаљ Богородичиног одејанија у раној хришћанској иконографији, односно у вековима пре иконоборства, в. Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, I, Спб. 1914, 19, 25, 32, 36, сл. 5, 9–14 и таб. I, затим и стр. 64–67, 86–90 и другде, као на стр. 170, 177, 191, те сл. 46, 49, 59, 60, 63, 67, 68, 70, 94, 95, 97–98, 100, 103, 107 (на неколико последњих наведених слика, на којима је репродуковано више представа Богомајке са мозаика VI века из Пореча и Равене, сл. 70, 95, 97–98, 100, као и на минијатури из тзв. Рабулиног кодекса, сл. 103 и 107, забележене су широке златне вертикалне траке сличне онима на туници пећке Богородице); за примену у архијерејској иконографији v. V. J. Djurić, *Les docteurs de l'Eglise*, in: *Ευφρόσυνον, Αφιέρωμα στον Μανόλη Χατζιδάκη*, 1, Αθήνα 1991, 133. Тек после појављивања на фресци чији је ктитор био архиепископ Данило исти мотив био је унет и у представу Богородице у конхи апсиде пећке цркве Светог Димитрија — која, очигледно, умногоме понавља решење лика свете покровитељке Даниловог храма, с тим што је Богомладенац сликан у медаљону. Окернозлатна боја медаљона поклапа се с бојом вертикалних трака на Богородичиној хаљини. Занимљиво је да негде у исто време сличан украс добија и одговарајући лик Богородице Знамења у конхи олтара лесновске цркве, сигниран као Нерукотворени, а нешто касније и Оранта у олтарској апсиди цркве Светог Димитрија у Марковом манастиру. Није нам познат ниједан пример јављања поменутог мотива у иконографији Богородичиног лика у некој другој средини, ван оквира ужег подручја средњовековне српске државе у којима су локализовани издвојени примери.



Сл. 16. Злашно дно сшаклене иосуде с иредсшавом Богородице, налаз из римских кашакомби, Museum Borgianum (ирема Н. П. Кондакову)

блијско-јеванђеоским топосом за благодат Божју.[79] Позновизантијска литургијска егзегеза сведочи о повезаности значења симболичног украса архијерејског одејанија са Христовим речима из Јеванђеља: „Који у мене верује, као што Писмо рече, из утробе његове потећи ће ријеке воде живе.“[80] Иако је поменути библијско-јеванђеоски мотив у неким сувременим иконографским остварењима управо и послужио као непосредна инспирација за сликовито представљање теме о благодати учитељства, односно благодати Духа и дара Премудрости великих отаца Цркве (светог Јована Златоустог, светог Василија Великог, светог Григорија Богослова и светог Атанасија Великог),[81] као што је послужио и за спајање Богородичиног култа с култом чудотворне воде — пећка слика не улази у круг карактеристичних позновизантијских представа чији садржај почива на непосредном, дословном приказивању топоса о рекама, односно преношењу тог литерарног мотива у одговарајући ликовни приказ. То, с друге стране, не подразумева и порицање постојања сродне или заједничке даље идејне позадине, која би упућивала на одговарајућу општију духовну климу времена у којем су сва та дела настала. Занимљиво је, дакле, што појава поменутог украса на одећи, аналогна детаљу с Богородичине тунике у Пећи, у старијој уметности није била строго и искључиво везана за сасвим одређен тип (категорију) или групе приказаних светих личности — како ће бити у каснијим вековима, када се он углавном губи из шире примене, и као иконографски атрибут остаје везан пре свега за висока свештена лица (епископе, архиепископе, митрополите, патријархе), као и за самог Христа или апостоле, тек понекад и за одабрана старозаветна лица (сл. 18).[82] И на нашој фресци, као реалне инсигније и као сасвим конвенционални иконографски мотиви, виде се на доњој одећи архиепископа Данила и светог Николе.[83] Већ на основу старије мистагошке литературе, као и оне позносредњовековне, може се увидети да симболичне реке благодати, као литургијске инсигније, у приписаном им пуном првобитном значењу садрже два важна и подједнако наглашена аспекта, и христолошки и пневматолошки — сједињујући, дакле, у себи, у еклисиолошком смислу чврсто повезану, символику крви (Христове) и Духа (Светога). Потврду тог двоструког значења, односно сведочанство о спрези христолошког и пневматолошког принципа који, обједињени, дају обележје пуном значењу символа, налазимо, уосталом, и код Симеона Солунског, из чијег се позновизантијског егзегетског дела у модерној и савременој литератури обично и преузима тумачење мотива о којима је реч, баш као што се, позивањем на његове мисли о *рекама* као знаку духовне благодати учитељства, чини и с објашњењима поменутог типа посебне представе светих отаца учитеља Цркве. Не треба, дакле, превидети да тај солунски архиепископ и истакнути писац литургичар, на истом месту на којем је забележена и наведена мисао која је тумачима средњовековне иконографије послужила за одговарајућу идентификацију архијерејске инсигније са знамењем благодати Духа Светог, једнако сведочи о томе да реке на одећи архијереја символизују и струје изливене крви Спаситељеве.[84] У том смислу је, у чувеним коментарима литургије, столећима пре Симеона, архиепископа солунског, већ и свети Герман Цариградски тумачио карактеристичне нашивке на боковима архијерејских стихара, називајући их „образом крви која је истекла из ребра Христовог“.[85] На међусобну повезаност символике „Крви“ и „Духа“, која је опште место светоотачког богосло-

---

[79] О значењу и пореклу *река* на архијерејској одећи v. А. Дмитриевский, *Ставленник*, Киев 1904, 262, 288–289, 322–324; cf. и Л. Мирковић, *Православна лишургика* I, Београд 1982^{3}, 125.

[80] За наведени јеванђеоски текст (Јн 7, 38) и забележено аутентично тумачење в. посебно Симеон, архиепископ солунски, *De sacra liturgia*, PG 155, col. 256, 712; cf. Djurić, *op. cit.*, 133–135.

[81] Представе ових црквених отаца рађене по обрасцу који се примењује код сликања јеванђелиста допуњене су буквалним приказом мотива река — водених струја — које истичу испод писаћих столова за којима они седе окружени примаоцима својих духовних поука; cf. Velmans, *L'iconographie de la „Fontaine de vie“*, 122–127; Djurić, *op. cit.*, 131–132; Габелић, *Манасшир Лесново*, 162–167 (с таб. XXXVIII––XXXIX и сл. 74–77).

[82] За далеко ређу примену одговарајућег мотива у представама старозаветних пророка првосвештеника, као што су, на пример, ликови Мојсија и Аарона на царским дверима једног иконостаса из синајске збирке, датованим у рани XIII век, cf. *Icons*, in: *Sinai. Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, fig 35. На туникама двеју представљених старозаветних личности истичу се *клавуси* окер боје, слични овима које видимо на Богородичиној туници на фресци у Пећи.

[83] Уобичајеном виду приказивања *река* на стихарима архијереја — као обележју које доњу тунику високих црквених достојанственика разликује од одеће осталог клира — К. Валтер је приписао пре декоративну него неку значењску вредност; cf. Ch. Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, London 1982, 17. Из списа Псеудо-Кодина и из писаног дела Симеона Солунског, као и из неких ретких позновизантијских примера сликања светих отаца — учитеља Цркве — међу фигурама светих монаха на фрескама које украшавају западне делове црквеног здања, сазнајемо да је карактеристичан мотив вертикалних трака на богослужбеној одећи архијереја имао и својеврсни пандан у посебном обележавању нелитургијске одеће одговарајућих личности. Ликовна грађа тек у издвојеним и веома ретким примерима може да потврди да се огртачи одабраних монаха с архијерејским достојанством, тзв. мандије, разликују од стандардних огртача осталих монаха управо по тракастом украсу који прати доњу ивицу представљене тканине — такође символичним рекама. Иако је реч о појави која је могла бити окарактерисана као нетипична у византијској иконографској традицији, занимљиво је да је у таквој мандији с рекама представљен сам лик архиепископа Данила II на ктиторској слици на западном зиду наоса пећке Богородичине цркве. О томе v. idem, *Значење йоршреша Данила II као кшишора у Богородичиној цркви у Пећи*, in: *Архиейискоū Данило II и његово доба*, 355–358; Djurić, *op. cit.*, 130 sq, и посебно 135.

[84] *Op. cit.*, PG 155, col. 256.

[85] V. *St. Germanus of Constantinople on the Divine Liturgy*, The Greek Text with translation, introduction and commentary by P. Meyendorff, New York 1984, 66/67 (*Eccl. Hist.*, ch. 17). Cf. Дмитриевский, *op. cit.*, 323.

вља о заједничком делу, садејству Христа и Духа Светог у Цркви ради сједињења људи с Богом, свакако упућују и многобројни стихови црквених песника који су део богослужбеног обреда. Евхаристијско-еклисиолошка реалност је та у којој се уједињују обе поменуте типолошке слике. На исто несумњиво указују и одговарајуће мистагошке интерпретације тајне светог причешћа — на коју, по свему судећи, посебно алудира централни мотив пећке представе. Примера ради, повезивањем голготске крвне жртве Христове и тајне светог причешћа у једној од пасхалних беседа приписаних светом Јовану Златоустом износи се карактеристична мисао о тајни Цркве у којој се, преко Крви Господње, изливене из љубави према људима, прима Дух Свети.[86] На исту тајну мисли свети Атанасије Александријски када каже: „Реч је постала тело да бисмо ми могли да примимо Духа Светога."[87] Веома је сугестивна слика коју у *Беседи о светим страшним Христовим тајнама*, изговореној пред празник рођења Христовог, даје свети Григорије Палама, један од најзначајнијих православних мистика и богослова XIV века, представник епохе којој је припадао и Данило II. Објашњавајући тајну светог причешћа и говорећи о сједињењу Крви Божје с крвљу причасника, ради уништења њене пропадљивости и обесмрћења људске природе Божанским Духом, он, између осталог, каже: „Од Ове свештене трпезе ... потекао је Извор који точи духовне струје. Он натапа душе и увире у небеса, и привлачи поглед Ангела на Прекрасност, у Којој се види богатство премудрости Божје, побуђујући у њима жељу да проникну у те дарове којима смо обасути благодарећи Овој Крви. Зато што, приступајући Тајнама, ми постајемо царска порфира или, боље речено, царска Крв и Тело, и у Божје синове се претварамо, постајући учесници Божјег сијања, тајанствено изливеног на нас, и блистања, које нас на чудесан начин чини помазаницима Божјим..."[88] Верујемо да је сличан смисао запретан и у символици целе представе над вратима црквене задужбине српског архиепископа Данила II у Пећи. Она је, како изгледа, својеврсна иконографска потврда традиционалног, у изворној православној еклисиолошкој мисли и богослужбеној пракси одавно утемељеног, а у делима литургичара XIV века поново истицаног, поистовећења литургијских, евхаристијских *животворних тајни* (*τα μυστήρια*) с јединственом тајном *Цркве* као тајном *Тела Христовог, оживљаваног и облагодаћиваног Духом Светим* — Тела у којем су, у складу с терминологијом апостола Павла, Глава и удови, односно многи инкорпорирани у једнога, повезани силом Духа Светога и у којем и кроз које сваки члан заједнице прима дар Духа Светог.[89] Литургијски и мистагошки текстови једнако подразумевају да је реч о тајни која је, као икона будућег савршеног јединства Бога и све његове творевине у Христу, у историји откривена и већ појављена у лику Пресвете као „прве људске ипостаси у којој је испуњен коначни циљ ради којег је свет створен",[90] те да се та тајна наново појављује и узраста ка својој пуноћи управо у Цркви као литургијско-јерархијском организму — на литургијском, евхаристијском сабрању верних око првосвештеника и пастира, те кроз свештенодејствовање светих тајни. Није случајно што је личност Богомајке често у богословској и химнографској писаној речи описивана појмовима као што су „храм Божји", „храм освећени" „црква", „драгоцени сасуд Духа Светога", „сасуд благодати Божје" и сличним.[91] Кроз неуобичајени вид представљања детета на грудима мајке, на црвеној



Сл. 17. Богородица са Христом на престолу, окружена анђелима и светитељима из двојне поворке с ктитором, мозаик у конхи олтарске апсиде, Еуфразијева базилика, Пореч (према Н. П. Кондакову)

позадини, унутар раскошне литургијске чаше зделе, исказана је на пећкој фресци непосредна ликовна алузија на свете дарове, Тело и Крв Христа Агнеца, као извор освећења, а, с тим у вези, и на одговарајућу мисао о чистој и свесветој утроби оне која је у себе примила благодат Ду-

---

[86] Cf. PG 59, col. 726–727.

[87] *De incar. et Contra Arianos*, VIII, PG 26, 996C; cf. Лоски, *Христолошки и пневматолошки карактер Цркве*, 183 (= V. Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, 176). На другом месту каже и следеће: „Пошто нам је дат напитак Духа, пијемо Христа"; cf. *Epist. I ad Seraponiem, ibid.*, 576.

[88] Коришћен превод беседе из зборника текстова: *О литургији*, Београд 1997, 159–165, посебно 163.

[89] У вези с тим древнохришћанским и патристичким схватањем Цркве, почевши од еклисиолошке мисли светог апостола Павла надаље, и с нарочитом реафирмацијом и новом експликацијом одговарајућег схватања у „светотајинској" еклисиологији позновизантијских списа Николе Кавасиле, v. J. Zizioulas, *L'eucharistie: quelques aspects bibliques*, in: J. Zizioulas, J.-M.-R. Tillard, J.-J. von Allmen, *l'Eucharistie*, Maison Mame 1970, 36–37; idem, *The ecclesiological presuppositions of the Holy Eucharist*, Nicolaus 10 (Bari 1982) 334–337 [= *Еклисиолошке претпоставке свете Евхаристије*, Беседа 1–4 (1994) 61–64]; idem, *Идентитет Цркве*, Саборност 1–2 (1997) 12–13, посебно о литургијском појму *животворне тајне*; такође cf. E. Theodorou, *La phenomenologie des relations entre l'Eglise et la Liturgie*, in: *L'Eglise dans la liturgie*, XXVIe Semaine d'études liturgiques, Paris 1979, Bibl. Eph. liturgicae, Subsidia 18, Roma 1980, 275–293; посебно в. и А. Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила II (основни аспекти)*, in: *Архиепископ Данило II и његово доба*, 112, одакле је преузет део формулације у вези с одређењем појма Цркве датим у курзиву.

[90] Cf. Лоски, *op. cit.*, 195 (= idem, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, 190).

[91] Cf. нпр. Σ. Εὐστρατιάδου, *Ἡ Θεοτόκος ἐν τῇ ὑμνογραφίᾳ*, Paris — Chennevière sur Marne 1930, посебно 47–48 (s. v. *ναός*), 51–52 (s. v. *οἶκος*), 71 (s. v. *σκεῦος*), такође и 38 (s. v. *κρατήρ*), 73 (s. v. *στάμνος*); J. Ledit, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976, 81–82, 94, 109, 114, 117, 119–121, 125, 131–132. Одраз исте традиције запажа се и у иконографској теми која је, као део првобитног ансамбла Данилових фресака у пећкој припрати, а пред улазом у Богородичину цркву, сачувана на потрбушју лука у непосредној близини ове композиције. Тамо су поред низа ликова пророка, насликаних у функцији прослављања Богородице (о чему сведоче стихови исписани на њиховим свицима, пренети из богослужбених текстова), представљени и одговарајући старозаветни символи и праслике Богородице, међу којима се издвајају управо мотиви највећих јеврејских светиња као што су свети сасуди скиније и јерусалимског храма, укључујући и сам Соломонов храм; cf. Милановић, *„Пророци су те наговестили" у Пећи*, 409–423.



Сл. 18. Дийтих с ликовима пророка Мојсија и Арона, Збирка икона Синајског манастира (према: Sinai. Treasures of the Monastery)

ха Светог и сам огањ божански, дајући тело Богу. Та мисао повезана је с традиционалним односом православних богослова према Богомајци као посреднику свих дарова у цркви. О истом односу сведочи и поменути истакнути богослов XIV века, знаменити бранилац православља, свети Григорије Палама, када истиче да се ниједан дар у Цркви не добија без посредништва Мајке Божје.[92] У беседама о великим Богородичиним празницима тај црквени отац упућује на чињеницу да се Мајка Божја прославља као људско биће које је достигло пуноћу светости и обожења, јер је својим савршеним сједињењем с Богом прешло границу која дели историју од будућег века (предање каже да је, као и њен Син, уздигнута из гроба и узнета на небо).[93] На ту чињеницу подсећају, на неки начин, и истакнуте вертикалне траке, својеврсне *реке благодати*, на боковима њене тунике — управо као знамење у којем је сједињена симболика „Крви" и „Духа", повезана са суштином централне мистерије Цркве колико и с „тајном" Богородичиног лика (као тајном оваплоћења Логоса и благодатног „обожења" човека). С одговарајућим тумачењем мотива на туници патронке црквене задужбине архиепископа Данила II, атипичног за традицију иконографског приказивања Богородице коју је наследила Данилова епоха, а формално идентичног одавно напуштеном начину обележавања њеног костима, не исцрпљује се издвајање показатеља у прилог закључку о наглашеној евхаристијско-еклисиолошкој потки што повезује и обједињује значење низа иконографских детаља на посматраној фресци. Ка истом закључку води и разматрање појаве белог убруса, који, у овом случају заденут за Богородичин појас, вири испод поменутог сасуда с Богомладенцем. Околност да је тканина убруса (боја и украсни орнамент) идентична туници самог Богомладенца, указује на то да је реч о представи Христа Агнеца.[94] Уочено поистовећење два различита ликовна мотива разоткрива још једну јасну алузију на сасвим посебан контекст приказаног садржаја, сведочећи о чврсто и прецизно постављеним тематским оквирима слике, с пажљиво и смислено одабраним елементима који је сачињавају. Разматрање тих елемената понаособ — а с увиђањем њиховог међусобног односа и функције у одабраном склопу — води ка уверењу да је у датом контексту могуће сагледати сасвим одређено њихово значење, било да је реч о ретким и атипичним, уобичајенијим, или карактеристичним мотивима за иконографију Богородичиног лика, било да су они традиционално и искључиво везани за представе Богомајке, било да припадају типу атрибута који нису карактеристични само за њен лик, односно да су у посматраним оквирима Богородичине иконографије тек нека врста позајмице. Један од иконографских мотива који није редак на представама Богомајке, али није ни атрибут који се јавља само на приказима њеног лика, јесте управо мотив убруса. Појава убруса у Богородичиној иконографији, аналогна сликању одговарајућег детаља на репрезентативним представама дворјана и личности вишег друштвеног ранга, налази извесно оправдање и с могућим смислом једноставног одраза конвенционалне представе о племенитом пореклу насликане личности.[95] На појединим Богородичиним представама, као у иконографији сцене Распећа Христовог или у молитвеном дијалогу Мајке са Сином о судбини човечанства, сликање убруса у виду ручне марамице свакако је резултат довођења у везу основне (практичне) функције тог предмета с моти-

[92] *In Dormitionem*, PG 151, col. 472D–473A. Ту Паламину мисао издваја и Lossky, *op. cit.*, 191 (cf. и српски превод, *op. cit.*, 195).

[93] Cf. Lossky, *loc. cit.*

[94] Бела одећа на представама Богомладенца симболична је алузија на тему спасоносне крсне жртве. На основу поетско-литургијских мотива великосуботњег богослужења, у којима је тематика крсне жртве Христове чврсто повезана с тематиком Богооваплоћења, може се увидети њено символично значење које заправо произлази из поређења с платном у које је увијено тело Господње приликом полагања у гроб (синдон). О наведеном значењу, као и о значењу нарамних трака што се спуштају до струка и опасују Христову тунику — које пак символично упућују на нераскидиву и нераздељиву везу Сина Божјег, као једног од Свете Тројице, с Оцем и Светим Духом — према сведочанству архиепископа Симеона Солунског (PG 155, col. 309–310), v. B. Todić, *Anapeson. Iconographie et signification du thème*, Byzantion 64/1 (1994) 154–155. Подсећамо да је у пећкој представи Богомладенца у здели чаши на грудима Богомајке видела мотив Христа Агнеца већ и М. Татић-Ђурић, *Богородица у делу Данила* II, 407. На основу истог описа одеће коју, према излагању Симеона Солунског (*loc. cit.*), архијереј носи у обреду освећења храма, одговарајуће представе Христа детета с мајком тумачи образом Христа архијереја који освећује Богородицу храм А. М. Лидов, *Образ „Христа-архиерея" в иконографической программе Софии охридской*, Зограф 17 (1986) 5–19, и посебно 6–8, 14–19.

[95] О томе v. I. M. Djordjević, M. Marković, *On the Dialogue Relationship Between the Virgin and Christ in East Christian Art. Apropos of the Discovery of the Figures of the Virgin Mediatrix and Christ in the Naos of Lesnovo*, Зограф 28 (2000–2001) 45–47, с одговарајућом библиографијом.

вом мајчинског бола и туге, те с темом Богородичиног састрадавања са Сином, односно с људским родом.[96] Одговарајући предмет, који се на сликама Богородице појављује и заденут за појас њене тунике, тумачен је и као царска инсигнија (*мандилион*), поистовећена у писаним изворима са својеврсним символом подсетником на идеју о пролазности земаљског царства.[97] Не треба, међутим, превидети ни то да је реч о мотиву који није везан само за световну или владарску иконографију. Напротив, реч је и о црквеној инсигнији, сакралном предмету који је имао и сасвим одређену богослужбену, евхаристијску функцију[98] — што нам се у вези с назначеним, потврђеним евхаристијско-еклисиолошким контекстом пећке иконографије не чини неважним. Поистовећен с тзв. *енхирионом*, ручним платном које су свештена лица приликом обављања литургијске службе носила за појасом и употребљавала за брисање руку, тај мотив на пећкој слици могао би управо да означава још један од занимљивих иконографских детаља који значење Богородичине представе повезују с евхаристијском мистеријом, то јест са самом тајном Цркве. Та црквена инсигнија, прототип каснијег архијерејског надбедреника (или епигонатиона), судећи по речима византијских писаца, тумача литургије и црквених канониста, символисала је убрус *лентион* којим је Христос био опасан на Тајној вечери приликом омивања ногу ученицима.[99] Опште је познато, при том, да је Тајна вечера схватана као прототип евхаристије, мистични чин и догађај којим је Христос завештао спасоносни смисао предстојеће крсне жртве. Важно место у мистагошкој интерпретацији значења поменуте архијерејске инсигније има управо символика очишћења. На њу у једној од својих мистагошких катихеза упућује још свети Кирило Јерусалимски, помињући смисао обредног прања руку свештеног лица пред његово свештенодејствено приступање светим даровима, евхаристијској жртви — која је, по речима светог Василија Великог, актуелним и у егзегетским делима позновизантијских литургичара, истоветна жртвованом Телу и Крви које је Спаситељ принео на Крсту.[100] На одговарајући однос према историјској новозаветној жртви и литургијској, евхаристијској жртви светих дарова на пећкој фресци могао би да упућује и истоветан начин представљања поменутог убруса, заденутог за Богородичин појас, и саме кошуље коју на себи има Богомладенац, то јест Христос Агнец у евхаристијском сасуду на грудима пећке Богородице Цркве.

Запажања о свим наведеним елементима слике, на свој начин повезаним с евхаристијском мистеријом, баш као и речено о ставу саме Богородичине фигуре — који је представља у двоструком својству субјекта молитвеног заступништва и објекта силаска благодати — упућују, дакле, на закључак да је на пећкој слици Богородица схваћена као символ Цркве (= „Тела у коме циркулише Христова крв" и које се „облагодаћује Духом Светим").[101] Место тако уобличене представе, на улазу у црквено здање, и начин на који су с доминирајућим ликом Богородице повезани пратећи архијерејски ликови светог Николе и самог архиепископа Данила откривају двоструку функцију укупног садржаја — прослављање свете покровитељке храма и усмеравање молитвене мисли оних који ступају у храм на „право" назначење њиховог уласка, повезано са светотајинским искуством Цркве. Прослављање патрона, као основна и најчешћа функција слика над улазом у храм, у овом случају послужило је, дакле, као нека врста основаног повода за афирмацију суптилних порука хришћанског учења о спасењу кроз Цркву, односно о постајању Црквом. Такав концепт остварен је низом објединњених алузија на литургијску, евхаристијску тајну „Тела Христовог" (под којим је једнако подразумевано и Тело оваплоћења и Тело Цркве), односно на благодатно „учлањење" у „Мистично Тело Христово", или „оцрквљење", преко евхаристијских „светих тајни" (причешћа Телом и Крвљу). Тражећи решење за слику која заузима запажено место у топографији црквеног здања и која, у складу с обичајем, треба да представи светог патрона, ктитор храма и поручилац фреске није се определио за стандардну слику покровитељке црквеног здања, нити за уврежене ликовне формулације. Он је одабрао лик који, у склопу сложеније, пажљиво осмишљене и компоноване иконографске целине, у исто време изражава и развијену богословску идеју о Богородици као онтолошкој слици саме Цркве и прототипу мистерије која даје идентитет Цркви и којом се Црква пројављује као икона есхатолошке заједнице Бога и људи.[102] Концепт величања Мајке Божје као јединствене посреднице благодатног сједињења Бога и људи, неба и земље, и као самог прототипа литургијске мистерије, подударан је с околношћу да је ктитор здања и поручилац фреске управо новорукоположени архиепископ, као и да храм припада седишту Архиепископије на чијем је он челу. Препознавање таквог смисла представе поклапа се и са сагледавањем порука иконографских тема насликаних на најистакнутијим местима унутар истог црквеног здања и потврђује већ уочену кохерентност тематике сликаног програма који је Данило наменио својој задужбини посвећеној Богородици.[103] Запажања и налази

---

[96] *Ibid.*, 47.

[97] M. Tatić-Djurić, *Les icones de la Vierge à Studenica*, in: *Студеница и византијска уметност око 1200. године*, 200 (тумачење се оцењује као спорно код Djordjević–Marković, *op. cit.*, 47, n. 285).

[98] Уз одговарајуће библиографске податке код Djordjević–Marković, *op. cit.*, 45, н. 277, такође cf. N. Patterson Ševčenko, in: *ODB* I, 696, *s. v. Encheirion*. Cf. и нашу следећу напомену.

[99] О наведеној намени и символици енхириона — предмета који се држао у руци или узимао у руке, како говори етимологија речи — сведоче тумачења литургије приписана Герману Цариградском и Софронију Јерусалимском; чувени византијски канониста Теодор Валсамон за ту инсигнију користи термин *епигонатион*; cf. Ch. Walter, *Pictures of Clergy in the Theodore Psalter*, Revue des études byzantines 31 (1973) 231–232, и нарочито fig. 3, где је, сагласно сведочанствима поменутих византијских писаца, тај детаљ архијерејског костима приказан у виду беле марамице која виси с десне стране бедара (као и на представама Богородице када је приказана у молитвеном ставу оранте); о тој црквеној инсигнији и idem, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, 21–22 (са забележеним примерима). Такође v. Дмитриевский, *op. cit.*, 115; Мирковић, *op. cit.*, 129–130.

[100] За одговарајуће место у Петој мистагошкој катихези светог Кирила cf. PG 33, col. 1109. За поистовећење евхаристијске жртве и историјске жртве Христове cf. мисао светог Василија издвојену у књизи *О литургији*, 91. Сличну мисао налазимо и код Николе Кавасиле, који подсећа и на то да је реч о Телу и Крви који су зачети Духом Светим у чистој, девичанској утроби, односно које је сам Логос Божји примио од Пресвете Деве; cf. нашу напомену 109.

[101] За наведена поређења v. Лоски, *Христолошки и пневматолошки карактер Цркве*, 183 (= idem, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient*, 176), као и Јевтић, *Еклисиологија архиепископа Данила II*, 112.

[102] У вези с поменутим поистовећењем Богородице и Цркве, као и о месту Мајке Божје у самом евхаристијском обреду, v. A. Kniazeff, *La Mère de Dieu dans l'Eglise orthodoxe*, Paris 1990, 70, 90, 91, 148, 149–153, те 188–199 (други део књиге, који носи наслов *La Mère de Dieu dans la liturgie*, односно трећа и четврта јединица 2. главе тог дела књиге, с одговарајућим поднасловима: *Présence mystérielle de Marie dans l'Eucharistie* и *Présence de Marie: une vue de la foi de l'Eglise*), такође и 203–205, 215–216.

[103] Посебно мислимо на начин на који су у иконографском програму исказане мисли о Цркви, односно о јединству земаљске и небе-

саопштени у овом прилогу пружају, чини се, и нарочито занимљиву потврду о чврстој идејној повезаности композиције над улазом у храм с одговарајућом, једнако ретком и на јединствен начин решеном иконографском темом Причешћа апостола на супротном крају храма, у олтарској апсиди.[104] Како је у скорије време утврђено и убедљиво разјашњено, у централном делу те олтарске композиције насликана је символична представа Новог Јерусалима у виду цркве, која, управо у складу с еклисијално-есхатолошким импликацијама учешћа у тајни тела и крви Христове, илуструје „идеју о евхаристијском скупу верних, Цркви, као есхатолошкој заједници у којој чланови Мистичног тела још у времену антиципирају стварност Небеског царства".[105] Однос забележених тема открива необичну комплементарност идеја изражених двема сликама, а заправо доследно спроведену градацију јединствене програмске замисли која на суптилан начин спаја две крајње, јасно издиференциране и посебно истакнуте тачке топографије храма, два основна антипода на узлазној мистагошкој путањи запад–исток — символа „потенције" и „реализације", „назначења" и „испуњења". У вези с изнетим тумачењем централног мотива фреске над улазом у црквену задужбину архиепископа Данила, али и композиције у целини — која, дакле, поред лика Мајке Божје обухвата и светитељски лик архијереја Христовог Николе Мирликијског и одговарајући лик актуелног пастира Српске цркве, архиепископа Данила — чини нам се да има смисла навести једно од карактеристичних места из поменуте беседничке заоставштине Даниловог значајног савременика, Григорија Паламе, које одговара представи на фресци архиепископа Данила. „Нико не долази к Богу сем преко Пресвете Богородице и од Ње рођеног посредника... Дјева Мати је неупоредиво већа од свих и од свега: заједничари Божји постају преко Ње заједничари", каже у беседи на Успење Богородичино Палама — као што истиче и да преко Богомајке „светитељи примају сву своју светост".[106] Такво и слично оновремено величање Богородице повезивањем теме о обожењу човека и догме о оваплоћењу једног од Свете Тројице, уочљиво, на пример, и у беседама Николе Кавасиле посвећеним Богородици,[107] има своје корене у традиционалном светоотачком богословљу, поготово у апологетској богословској мисли IV века, као и у потоњој експликацији тог црквеног учења условљеној одбраном православља у временима иконоборачке кризе.[108] У сагласју с новозаветним предањем и христолошким богословљем светих отаца, те одговарајућим еклисиолошким учењем, извор освећења и благодатног обожења је у „благословеном плоду њене утробе", односно у потоњим светим даровима, телу и крви Христовој, који се, унутар црквених двери, на литургији и у Цркви као литургијско-јерархијском организму, нуде у причешћу. И у позновизантијској, као и у старијој литургијској егзегези, аналогно садржају литургијских молитава, наглашава се да су то оно тело и она крв који беху зачети Духом Светим и које Христос Логос прими од Пресвете Деве, исто тело које је распето на крсту и крв која је истекла из ребра распетог, исто тело које беше сахрањено и које васкрсе у трећи дан, које се вазнесе на небеса и које седи с десне стране Оца.[109] У складу с одговарајућим схватањима о евхаристијско-епископалном карактеру и функционисању Цркве као институције (литургијско-јерархијског организма), значајним за контекст у којем је на пећкој фресци дата алузија на евхаристијске дарове тела и крви Христове, реч је и о истом оном извору с којег благодат црпу свети архијереји — пастири и учитељи Цркве — као изабрани, рукоположењем (посвећењем) потврђени носиоци Христове првосвештеничке благодати и опуномоћени вршиоци тајне, то јест као неизоставни актери „оцрквљења" које, према основним поставкама поменутог еклисиолошког учења, није могуће ван евхаристије. То учење, дакле, подразумева да тек преко архијереја (то јест кроз њихову свештенодејствену службу и харизму),[110] и само у контексту евхаристијских светих тајни, и сви верни, учесници конкретне, евхаристијски одређене саборне заједнице, и чланови јединственог литургијско-јерархијског организма, постају удови живог тела Христовог — Црква у свој својој целовитости.[111] Одговарајуће богословске идеје, утемељене на изворном, древнохришћанском и патристичком схватању Цркве, односно на евхаристијској теологији, могле су се иначе препознати и у еклисиолошкој мисли самог Данила II сачуваној у његовој значајној литерарној заоставштини,[112] што свакако поткрепљује

ске Цркве и литургије, преко тема у куполи и олтару. О томе, и уопште о духу фресака у Даниловој задужбини, в. Тодић, *Иконографски програм фресака из XIV века у Богородичиној цркви и припрати у Пећи*, 361–373, посебно 365–366, 371–373; Бабић, *Литургијске теме на фрескама у Богородичиној цркви у Пећи*, 377–388; cf. и нашу следећу напомену; о укупном програму фреско-сликарства у Богородичиној цркви в. и Ђурић, in: *Пећка патријаршија*, 143–164.

[104] V. М. Радујко, *Еклисијално-есхатолошки симболизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга*, Зограф 23 (1993–1994) 29–48.

[105] Cf. *ibid.*, 37.

[106] *In Dormitionem*, PG 151, 472D–473A; *ibid*, 461A. Наведени текст је преузет у интерпретацији архимандрита Јустина Поповића, *Догматика Српске православне цркве* III. *Еклисиологија — учење о Цркви*, Београд 1978, 646.

[107] V. Nicolas Cabasilas, *La Mère de Dieu. Homélies sur la Nativité, sur l'Annonciation et sur la Dormition de la Très-sainte Mère de Dieu*, Paris 1992, нарочито место из беседе о Успењу, 69–71; cf. и редове који у нашем тексту следе, с напоменом 109.

[108] V. Јевтић, *Учење светог Јована Дамаскина о пресветој Богородици. О православној Теотокологији*, 18–42.

[109] Cf. Nicholas Cabasilas, *A Commentary on the Divine Liturgy*, London 1983 (5th impression), ch. 27, 70. Темом обожења у Христу кроз евхаристију и Цркву на основу дела Николе Кавасиле, значајног византијског црквеног писца и мистагога XIV века, бави се P. Nellas, *Deification in Christ — Orthodox Perspectives on the Nature of the Human Person*, St. Vladimir's Press, New York 1987, 107–159. У вези с наведеним местом из Кавасилиног тумачења литургије cf. *ibid.*, 129–130, н. 76.

[110] О служби и харизми епископа у Цркви в. Г. Флоровски, *Црква: њена природа и задатак*, in: *Саборност Цркве*, 170–172. О епископу као еклисиолошкој претпоставци евхаристије и Цркве, такође v. Zizioulas, *The Ecclesiological Presuppositions of the Holy Eucharist*, 344–347.

[111] Cf. Zizioulas, *Christ, the Spirit and the Church*, 123–142 (или idem, *Christologie, Pneumatologie et institutions ecclesiales*, 131–148), као и idem, *Евхаристијска заједница и католичност Цркве*, in: *Саборност Цркве*, 148–161 [превод оригиналног текста *La communauté eucharistique et la catholicité de l'Eglise*, Истина 14 (1969) 67–88].

[112] Cf. Јевтић, *op. cit.*, 105–115, и посебно 112–113. На занимљив однос према осведоченим узорима из прошлости, те на свесно везивање за одређена традиционална решења — што је „ствар селективне и креативне рецепције која открива темељна идејна упоришта", а што се заправо поклапа са сасвим модерним токовима богословске мисли Даниловог времена — скренула су пажњу и проучавања гроба овог архиепископа у Богородичиној цркви; в. Поповић, *Гроб архиепископа Данила II*, нарочито 341–342. Указано је на то да је реч о опредељењу које у духовној клими епохе има посебан смисао и поново је истакнута већ уочена окренутост самог Данила II ка суштинским питањима православља актуелним у православној богословској мисли и пракси његовог времена. И покушај читања и тумачења фреске на улазу у здање које је Данило посветио Богородици, представљен овим прилогом, упућује на то да није случајно што су као поменута суштинска питања издвојена управо она везана за „онтолошко одређење чина оваплоћења", односно за тему о могућности стварног обожења човека и његовог истинског спасења (cf. *ibid.*, 342). С тим у вези cf. и библиографију у нашој напомени 74.

размишљања о њиховој валидности за разумевање логике решења о којем је реч. Имајући у виду да су јединственим композиционим склопом целине на пећкој фресци обухваћене управо и фигуре двојице архијереја у молитви — тако што је с једне стране описаног Богородичиног лика насликан прослављени и веома поштовани мирликијски светитељ, а с друге сам актуелни помесни архиепископ — налазимо да је српски архиепископ посредством ове слике нашао начин да истакне и поменуту битну поставку православног учења о Цркви, по којем је архијереј у живој Цркви изабрани прималац и преносилац Божје благодати. Подразумева се да му је она у светотајинском рукоположењу дарована од Христа Духом Светим, да би се његовим посредством, то јест кроз његову свештенодејствену службу и харизму, преносила и на све остале чланове саборне, евхаристијске заједнице која репрезентује целу Цркву. С тим у вези, само место с којег представљени Богомладенац на грудима свете покровитељке Даниловог здања упућује благослов двојици архијереја, као део концепта, допушта, чини се, и спекулацију о преношењу тог благослова на све (верне, живе учеснике саборне службе) који прелазе праг црквеног здања ради благодатног сједињења. Према схватању усвојеном у свим срединама источнохришћанског света, захваљујући архијереју као „глави" заједнице и носиоцу саборности, и, дакако, захваљујући евхаристијској природи те заједнице, локална црква чија је он „глава" идентична је са целокупном Црквом сједињеном у Христу, односно она собом објављује управо и целокупну „једну свету, саборну, апостолску" Цркву.[113] Локално и универзално се, дакле, међусобно не искључују; напротив, евхаристијски контекст подразумева да је једно природно укључено у друго и садржано у другом.[114] Наведеном схватању прикључује се и следеће: укључујући се преко свога епископа, односно у њему, у католичанску пуноћу Цркве, свака појединачна или помесна црква једнако је повезана и с прошлошћу и са свим вековима.[115] У том смислу може се посматрати и заједничка молитва двојице архијереја која је саставни део сложене композиције над улазом у Данилову цркву, те чињеница да је лик актуелног пећког архиепископа, „преосвећеног" Данила II, постављен у равноправан однос са светим Николом. Гледано у целини, пандански приказ двојице поменутих архијереја — са свим посебним импликацијама у значењу које подразумева учињени избор ликова — заправо проширује и контекстуално употпуњује идеју коју символично изражава и антиципира лик патронке храма, Богомајке, у центру, а та идеја је на нов начин даље развијана у темама иконографског програма унутар црквеног здања.

Предложено ишчитавање садржаја фреске над улазом у цркву омогућује да се, на неки начин, у новом светлу сагледа и податак који аутор житија Данила II, млађи Данилов савременик и ученик, саопштава већ на самом почетку текста о задужбинама тог архиепископа у Пећи, и посебно о цркви „у име Пресвете".[116] Слика која украшава лице храма с посветом Богородици Одигитрији — Наставници, као материјализација замисли иза које свакако стоји сам ктитор, даје, чини се, одређену тежину и озбиљност чињеници да писац житија и сведок дела свога учитеља и пастира назива ту задужбину „трудом рукоположења" Даниловог — лаконски саопштавајући мотиве њеног подизања.[117] Повезан с обичајем прослављања одабраног светог покровитеља задужбине, а откривајући се управо као својеврсна сублимација пастирског исповедања основних постулата вере у спасење кроз Цркву новоустоличеног архијереја дома Спасовог, садржај слике на сасвим специфичан начин употпуњава и продубљује представу коју о одговарајућим мотивима пружа наведени текст.

---

[113] Овом темом у новије време посебно се у низу текстова бавио J. Зизиулас; у наведеном тексту овог аутора, *La communauté eucharistique et la catholicité de l'Eglise*, преведеном на српски у зборнику *Саборност* Цркве, на пример, v. 136–148, с одговарајућом литературом. V. и следеће две наше напомене. О евхаристијско-епископалном карактеру Даниловог поимања Цркве, и посебно о месту и улози архијереја у Цркви, на основу његових хагиографских и химнолошких списа, такође в. Јевтић, *op. cit.*, 112 sq. Одговарајуће идеје узете су у обзир и приликом разматрања и тумачења иконографског решења композиције Причешћа апостола у олтару; cf. Радујко, *Еклисијално-есхатолошки символизам у евхаристијској тематици византијског уметничког круга*, 44 sq.

[114] Зизиулас, *op. cit.*, 144 (углавном смо парафразирали речи самог аутора).

[115] Cf. Флоровски, *op. cit.*, 171.

[116] Cf. *Живот архиепископа Данила Другог*, in: *Данилови настављачи, Данилов ученик, други настављачи Даниловог зборника*, 110.

[117] *Loc. cit.* (cf. и наше напомене 5 и 23, односно места у тексту на која се ове напомене односе). Прецизнији податак о посвети дат је тек после одговарајућег упућивања на однос Данила II према оној коју је одабрао као молитвеницу у дан страшног суда, односно непосредно по пишчевом коментару молитве коју изговара будући ктитор. Коментар потврђује смисао молитве и оправданост избора молитвеног посредништва Мајке Божје: „Јер Њезин надежни слуга беше; јер га избави од многе напасти и безбожних клања, када беше у Светој Гори, и царствујућем граду Константинову, када је ишао тамо, све своје жеље Њезином помоћу доби."

The fresco at the entrance to Danilo II's Church of the Mother of God at Peć

Vesna Milanović

Painted around 1330, this fresco is located on a large section of the western façade of the church of the Mother of God *Hodegetria at* Peć above the entrance that leads from the monumental narthex into the interior of the building. It is a composition, joining the unusual image of the holy patroness of Archbishop Danilo II's ecclesiastical endowment, accompanied by two figures of angels in adoration, to create an iconographic whole with a twin presentation of the archpriests, St. Nicolas and Danilo II himself, bowing in prayer.

After giving a careful and detailed description of the entire content and setting of the painting, first of all, the paper discusses the content and message conveyed in the choice of the image of the Mother of God with Child, which, in the given assembly of figures, is distinguished by its central position and enlarged proportions. A perception of the views maintained so far, regarding the interpretation of this composition, and the specific points related to the choice of the central figure, when attempting to decypher its meaning, leads to considering that in a certain re-interpretation of the aforesaid, quite specific representation of the patroness of the Serbian archbishop's church endowment, there also lies the key for the explanation of the twin presentation of the two hierarchs in prayer, as well as for shedding light on the inter-relationship of all the figures involved in the painting, i.e. for perceiving the logic of uniting them in one composition. Even though a new attempt at comprehending the content and the subtle message of the fresco largely rests upon the examination and thorough research of comparative material that previous research workers have already noted as being significant for the examination of the given solution, this does not hold for the conclusions arising from the observation of that material. There is a critical review particularly of the previous conclusions that remain within the confines of an overstretched and unconfirmed hypothesis about the direct historical link between the Peć figure of the Mother of God and the supposed, unpreserved, almost contemporary Constantinople prototype, or some early copy of the same model — the icon of the Mother of God *Zoodochos Pege* — the design of which was the result of the newly established cult of the homonymous Constantinople monastery. A certain dissociation from the highly conventional trend of interpreting the figure of the Mother God on the western façade of Danilo II's church, i.e. from the views linking it to the said cult, also depends on the results of the analysis of some of the iconographic details that so far have not been evidenced or commented. On this occasion, they are associated with an important, especially enlightened series of unusual and quite specific motives that give the Peć iconographic pattern the stamp of uniqueness among all the iconographical solutions with which it has been compared (both earlier on and in this work), including those described as the most closely related. These latter solutions were noted only in chronologically later representations, painted in the altar apses (Ohrid, Psača, Aliveri, Kastoria). And so, new, more thorough and more detailed iconographic examination established a series of quite distinctive features in the depiction of the patroness of Danilo II's church in Peć, different both in terms of the typologically clearly defined Late Byzantine images of the Mother of God *Zoodochos Pege* and in terms of the recorded most closely related solutions that have to date mainly been classified in the aforesaid type of image of the Mother of God, but as a separate variant. Among the earlier Byzantine and Serbian artworks, there is definitely not a single work that could make it possible to distinguish an eventual, concrete model for the Peć image, in other words, which could confirm its quality as a copy, although it is possible to trace the origin of some particular elements of the unconventional iconographic assembly of the image concerned, as well as principled or conditional analogies or "borrowings". Among the iconographic motives that render the solution of the Mother of God's image above the entrance to Danilo's endowment in Peć unique and unconventional, and to which this paper pays particular attention, are the following: the ochre-golden vessel with Christ-*Amnos* (the liturgical Lamb) on the breasts of the Mother of God, the symbolic red coloured aura of *glory* around the figure of the Child, identical with the interior of the vessel, and the unusual details of the costume of the Mother of God that otherwise do not appear in the other, numerous images of the Mother of God in the frescoes of Archbishop Danilo in Peć. As for the details of the costume, an appropriate place in the text is devoted, firstly, to considering the phenomenon of the particularly accentuated ochre-golden vertical bands on her tunic, as symbolic rivers of grace (*potamoi*), as well as the towel that, like the liturgical *encheirion*, tucked into the belt, peeps from beneath the vessel with Christ *Amnos*, identical to the appearance of the shirt the infant is wearing. It was established that through the appropriate aspects of meaning that can be attributed to them, all the said elements of the picture are linked in their own specific way with the mystery of the Eucharist itself, that is to say, with the central event of the liturgy. One can say the same regarding the posture of the figure of the Mother of God — representing her in a twofold capacity, as the supplicant and the recipient of divine grace, although with the choice of the atypical variant of the *orans* posture of the figure, this latter aspect is dominant, giving the former a special significance. The examination of the possible meanings of each of the distinctive elements in the formal arrangement of the image of the Mother of God, by themselves, and their inter-relationship, therefore, leads one to feel that there is a common Eucharistic-ecclesiological context that conceptualises their appearance and unification in a given, largely unconventional assembly. The meanings that are equivalent to the correlative, common context gives one reason to conclude that in the observed Peć fresco, the Mother of God's image is depicted as the symbol of the Church, that is, the holy mystery that fundamentally defines the Church, first and foremost in keeping with the well-known, dogmatically firm, vivid liturgical allusions of the Holy Fathers to the Church as "the body through which the blood of Christ flows" and which "is sanctified by the Holy Spirit". The arguments for identifying the "mystery" of the person of the Mother of God (clearly defined by the dogma of the Incarnation of the Word) with the mystery of the Eucharist and the Church, in any case, is possible to find in theological literature, as well as in hymnographic-liturgical texts. The observed Eucharistic-ecclesiological implications of the iconographic contents in the centre of the composition, and the observations referring to the particularly accentuated visual formulation which, as we also established, alludes to the mystery of Holy Communion, are rounded off and indeed re-affirmed by the figures of the two archpriests — depicted in the lateral parts of the lower half of the painting, in liturgical vestments and in the characteristic posture of praying. The place of the composition, at the entrance into the church building, and the way in which the accompanying hierarchical images of St. Nicholas and Archbishop Danilo himself are connected to the dominant image of the Mother of God, reveal the dual function of the fully recorded content — the celebration of the patroness and guiding the prayer-related thoughts of those who enter the church to the "true" significance of their entry, connected with the experience of the holy mystery of

the Church. The exaltation of a patron, as the basic and most frequent function of the pictures above the entrance to a church, in this case, has served, therefore, as some kind of basic motive for the affirmation of the subtle message of the Christian teachings of salvation through the Church. This kind of concept was achieved by a series of unified allusions to the liturgical, Eucharistic mystery of the "Body of Christ" (which equally implies the Body Incarnate and the Body of the Church), in other words, the sacred "incorporation" into "the Mystical Body of Christ" through the Eucharistic "Holy Mysteries" (the Holy Communion with the Flesh and Blood).

In shedding light on the place and function of the presentation of the two hierarchs, which are a component part of the whole compositional arrangement of the assembly — and whose inclusion in the picture is defined in a specific way by the indicated context and the proposed comprehension of the image or motive in the centre of the composition — several important and indicative moments are singled out. One should recall the fact that the two figures in elaborate hierarchical vestments, and bowed in prayer are, in fact, positioned in an atypical place in the topography of the church building, and in an unusual combination, linked in a completely equal manner with the unconventional portrayal of the Mother of God (who, as it was concluded, equally represents the image of the patroness of the church just as she symbolises the mystery of the liturgy, or that of the Church). The image of Danilo II, representing the incumbent, newly-consecrated archbishop (he is not depicted in his capacity as a donor), is equated with the image of the renowned saint of Myra. Meanwhile, practically, it constituted the crown of the original, representative series of standing figures of the Serbian archbishops (Danilo's predecessors on the throne), distributed along the lower zone of the eastern wall of the narthex, in the section between the entrance into the Church of the Mother of God and the Royal Doors of the neighbouring, oldest church of the Holy Apostles. The image of St. Nicholas does not remind one only of the prototype of the ideal bishop and one of Danilo's confirmed holy patrons (although there is no doubt that he was chosen for these reasons), but also as the co-officiant of the incumbent, living shepherd of the Serbian Church. Despite the unconventionality, there is justification for the chosen solution and a definite meaning in the concrete, valid and indicative postulates of authentic Eucharistic ecclesiology regarding this choice — which, as some other, earlier studies have shown, was close to the theological ideas of Archbishop Danilo himself. One of those postulates, also identifiable in Danilo's literary writings, refers to the teachings about the Eucharistic-episcopal nature and function of the Church as an institution (a liturgical-hierarchical organism). The same implies that only through the archpriests (i.e. through their service in the priesthood and charisma), and only in the context of the holy mysteries of the Eucharist, do all the faithful, the participants of the concrete, Eucharistically defined, congregational community and the members of a unique liturgical-hierarchical organism, become "the limbs of the living body of Christ" — the Church in all its integrity. According to the view presented in this paper, it is through the aforesaid twin figures — by means of which the Serbian archbishop, as the person who commissioned the painting and initiated its iconographic solution, deliberately points to the archpriest as the chosen recipient and conveyor of God's grace in the living, liturgical and hierarchical organism of the Church — that the idea, symbolically expressed and anticipated by the central figure of the patroness of the church, the Mother of God, is expanded and contextually supplemented. Moreover, this idea receives further elaboration, in a new way, in the themes of the iconographic program inside the church. In connection with the said ecclesiological postulate, one also considers the significance of the blessing, which the depicted Infant God on the breast of the holy patroness of Danilo's building conveys to the two hierarchs. The very position of the composition, as part of the concrete concept, leaves room for speculation about conveying the same blessing on all (the faithful, living participants in the congregational service) who cross the threshold of the church building. The article continues with a discussion of the definition of the place and role of the hierarchs in the Church, the respective postulates concerning the relation of the "local" and the "universal" Church, as well as the tenet implying that through its bishop, or rather in his person, each particular or local church is linked both with the past and with "all the centuries". The confirmation of the validity of these postulates for understanding the logic of the fresco solution above the entrance to the church endowment of Danilo II, is seen precisely in the picture of the joint prayer of the two hierarchs, and in the fact that the image of the incumbent archbishop of Peć, "the consecrated" Danilo II, was placed on an equal footing with St Nicholas.

Seeking a solution for the painting that occupies a prominent place in the topography of the church building, and which, in keeping with convention, should represent the holy patron, the donor of the church and commissioner of the fresco did not opt for the standard picture of the patroness of the church building. According to the presented interpretation of the solution that was achieved, he chose the image which, in the assemblage of a more complex iconographic whole, also materialised and manifested the developed theological idea of the Mother of God as an ontological image of the Church itself, and the prototype of the mystery that gives the Church its identity, with which it manifests itself during the liturgical service as an icon of the eschatological community of God and man. It involves the concept that accords with the circumstance that the donor and the commissioner of the fresco was the newly-consecrated archbishop, as well as with the fact that the church belonged to the archiepiscopal see, of which he was the head. Moreover, the depicted meaning of the image also coincides with the messages of the iconographic themes painted in the most prominent places within the same church building, and confirms the already observed coherence of the themes of the painted program that Danilo intended for his endowment dedicated to the Mother of God. The findings published in this paper offer, it seems, a particularly interesting testimony of the connection of the ideas in the composition above the entrance to the church with that of the corresponding, equally rare, and uniquely resolved iconographic theme of the Communion of the Apostles at the opposite end of the church, in the altar apsis, where the central part depicts a symbolic presentation of the New Jerusalem in the form of a church. The relation of the painted themes reveals an unusual complementariness of the ideas expressed in both paintings, and indeed the consistent progression of the unique program concept, combining in a subtle way two very distinct and particularly emphasised points in the topography of the church, two fundamental antipodes on the ascending mystagogical trajectory of west-east — the symbols of "potentiality" and "realisation", "designation" and "fulfilment".

In a way, with the proposed interpretation of the iconographic content above the entrance in the same church, one can see in a new light what the author of the life of Danilo II, Danilo's younger contemporary and disciple, says at the beginning of his account of the endowments of this archbishop in Peć, and especially about the church "named after the Most Blessed (Mother of God)". In that sense, the concluding considerations in the paper express the assessment that the painting which decorates the façade of the church with its dedication to the Mother of God *Hodegetria*, as the materialisation of the conception behind which the donor himself certainly stood, lends a certain weight and seriousness to the fact that the biographer and the witness of the work of his teacher and pastor called this endowment Archbishop Danilo's "feat of investiture" — laconically announcing the motives of its erection. Linked with the custom of celebrating the holy patron, and revealing itself as a certain sublimation of the pastoral profession of the basic postulates of faith in salvation through the Church of the newly established hierarch of the House of the Saviour, the content of the same painting — as it was finally concluded — fulfills and deepens in a rather special way the impression which the mentioned text offers regarding Danilo's respective motives.

Помени олтарских слика у архивској грађи Котора из XV и с почетка XVI века — *Madonna di Misericordia* и *Immaculata Conceptione*

Валентина Живковић

УДК 75.033.04(497.16 Kotor)(093):930.25

У которским архивским изворима помињу се две иконографске теме које су имале снажан одјек у каснсредњовековној уметности Запада — Madonna di Misericordia и Immaculata Conceptione. На основу писаних извора и сачуваних аналогија изведена је претпоставка о изгледу олтарских слика у двема которским црквама — катедрали и манастирској цркви Светог Бернардина. Тема рада је и улога олтарских слика у духовности позносредњовековних градских комуна, посебно међу братовштинама и фрањевцима, за које су поменуте слике и настале.

У касносредњовековној религиозној уметности Котора могу се уочити снажни одјеци западноевропске духовности тог времена. Теолошка учења и побожност најизразитије су се исказивали у новим иконографским темама, али и развијеним и обогаћеним старијим програмским решењима. Циклуси Христовог страдања и Посмртних јављања сликају се у апсидама највећих которских градских цркава; убрзо пошто су канонизовани, светитељи из Сијене — доминиканска трећеретkиња Катарина и фрањевац Бернардин — налазе место у фреско-сликарству и скулптури Котора. Међу посебно омиљеним темама у том раздобљу јесте и Богородица Милосрђа (*Madonna di Misericordia*). С друге стране, *Immaculata Conceptione*, тема која ће своју пуну зрелост достићи у периоду барока, задобија прва иконографска решења у касном средњем веку. У европској уметности те теме најчешће су се сликале за олтаре. Да су и у которској средини постојала и развијала се иконографска решења *Madonna di Misericordia* и *Immaculata Conceptione*, закључује се углавном на основу писаних извора. Будући да се ти помени у архивској грађи односе на посвете олтара и слике које су се налазиле на њима, овом приликом биће разматрана и појава олтарских слика у градској комуни у ширем контексту касносредњовековне побожности. Такође је изузетно важно истаћи да је *Madonna di Misericordia* настала за чланове једне религиозне братовштине, док се помен слике Безгрешног зачећа односи на истоимену капелу у цркви манастира фрањеваца опсерваната. Због тих разлога треба се осврнути и на улогу братовштина и просјачких редова у обликовању побожности и религиозне праксе у касносредњовековном Котору.

Нова стремљења у Католичкој цркви, која су се од XIII века развијала као последица одлука IV латеранског концила, била су усмерена на ширење религиозности, неговање и усмеравање онога што се у западноевропској науци назива „приватном побожношћу".[1] То се првенствено уочава у раширености теолошких књига намењених лаицима (часловаца и псалтира), као и у повећаној потражњи за олтарским сликама за мање олтаре дуж зидова градских цркава, али и за седишта братовштина (религиозних и занатлијских), домове или хоспитале. Шира заступљеност књига и слика запажа се и у касносредњовековном Котору. Инвентари приватних и манастирских библиотека у Котору донекле су познати из архивске грађе.[2] Међу књигама у приватном власништву лаика најчешће се помињу мисали и псалтири, док су наслови у манастирским и приватним библиотекама которских свештеника знатно разноврснији. У складу с идејом светог Бонавентуре да је поседовање књига у самој срж фрањевачког реда, као и његовом препоруком да књиге треба да популаришу религиозну мисао ширем кругу лаика,[3] которски фрањевци поседовали су изузетно богату библиотеку.

Осим веће потражње за књигама, као израз „приватне побожности" треба посматрати и све чешће помене слика мањих димензија у власништву Которана или оних на олтарима које су даровали. О постојању и омиљености таквих слика међу Которанима позног средњег века сазнајемо такође на посредан начин — из архивских списа. На основу садржаја неких опорука, углавном которских свештеника, може се закључити да се у позном средњем веку и на тим просторима све више књига и светих слика налазило у приватном поседу. Велику библиотеку имао је фратар Петар Гизда, гвардијан манастира Светог Фрање изван зидина Котора. У инвентару направљеном након његове смрти, 1400. године, помињу се ствари и књиге које су се налазиле у његовој ћелији. Међу њима се пописује и једна икона (*item una anchona*).[4] На самом почетку XVI века свештеник Анте Гисдавац оставио је которским болницама свете слике које је поседовао, а Лепрозоријуму умивао-

---

[1] О приватној побожности: *Историја приватног живота. Од феудалне Европе до ренесансе* II, ed. Ф. Аријес, Ж. Диби, Београд 2001, 461–465.

[2] Д. Медаковић, *Прилози историји културе у Боки Которској*, Споменик САН 105 (1956) 19 (13–26); idem, *О ретким писаним и штампаним књигама на подручју Боке Которске*, Споменик САН 103 (1953) 35–40; М. Милошевић, *Инкунабуле и постинкунабуле библиотеке Которске бискупије*, in: *Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори*, ed. Д. Ј. Мартиновић, Цетиње 1989, 133–170 (објављено и у: idem, *Pomorski trgovci, ratnici i mecene. Studije o Boki Kotorskoj XV–XIX stoljeća*, Beograd–Podgorica 2003, 486–514).

[3] О ставу према књизи, интелектуалном раду и проповедању фрањеваца, посматраним са становишта културног модела: J. Le Goff, *Saint Francis of Assisi*, London — New York 2004, 115–119, et passim.

[4] Историјски архив Котор, судско-нотарски списи (даље: ИАК СН), књ. II, 197; податак објавио: Медаковић, *Прилози историји*, 19.



Сл. 1. Madonna di Misericordia, настала за истоимену цркву на Лападу, дело непознатог дубровачког сликара, XVI век

ник, два дубока суда и лонац за воду. Свештеник је такође завештао и своје књиге — *La bibia angelica*, *Legendae sanctorum*, *Vita patron nazional* — да се чувају у Реликвијару катедрале, под условом да се не износе из цркве Светог Трипуна, а ако се то учини, да се предају редовницима Светог Доминика на чување.[5]

Због слабе очуваности олтарских слика у Котору (тек неколико из XV и XVI века) њихово истраживање захтева другачији приступ него сачувано зидно сликарство из тог периода. На основу писаних извора може се закључити да су такве слике постојале, те се стога отвара могућност њихове реконструкције. Ради потпунијег сагледавања околности у којима су те свете слике настајале треба се осврнути на средину и наручиоце. Начин живота у градској средини погодовао је повећању потражње за сликама на дасци. Поред цркава и манастира као главних наручилаца, у каснosредњовековним градовима велики број слика наручивале су и братовштине (религиозне и занатлијске), изузетно значајне за процес прожимања религиозног и профаног вида живота, карактеристичног за европски позни средњи век. Укључивањем у такве братовштине лаици су постајали активни учесници у спајању религиозности и свакодневног живота и испуњавању идеала равнотеже између *vita activa* и *vita contemplativa*.[6] Изузетно омиљене у позном средњем веку, религиозне и занатлијске братовштине имале су и у Котору развијену религијску праксу. Најизразитији пример исказивања побожности братима биле су слике с представама светитеља заштитника братовштина, а које су се налазиле на олтарима которских цркава. Иако су олтарске слике које су сачуване настале касније,[7] због дуге традиције прослављања појединих светитеља и постојања тих олтара и у средњем веку може се претпоставити да су такве олтарске слике постојале и знатно раније.

Најзначајнију улогу у стварању новог вида побожности у градовима имали су фрањевци и доминиканци. Овом приликом нарочито је важно, међу многобројним новинама које су они увели у религиозну праксу, истаћи подстицај који су дали поштовању светих слика и развијању нових иконографских решења.[8] Фрањевачка и доминиканска идеја о поштовању светих слика јасно је изражена у хагиографијама оснивача редова — светог Фрање и светог Доминика. Догађаји из њихових живота, који су били најважнији елементи за стварање доминиканског и нарочито фрањевачког учења, били су пропраћени присуством светих слика. Најилустративнији пример, који је касније постао често понављан образац, јесте молитва светог Фрање пред сликаним Распећем (*ante imaginem Crucifixi*) у цркви *San Damiano* у Асизију. Тада се светом Фрањи обратио Господ, преко чудотворног *crociffiso che parlava*, са захтевом да обнови његову Цркву (*Francisce, vade et repara domum meam, quae, ut cernis, tota destruitur!*).[9] У фрањевачкој

[5] ИАК СН XXIII, 549, 558.

[6] У књизи о поштовању Марије Магдалене и значењу њене светитељске личности у проповедима намењеним лаицима у позном средњем веку К. Л. Јансен посебно је обрадила појмове активног и контемплативног начина живота, то јест њихово примењивање, cf. K. L. Jansen, *The Making of the Magdalen. Preaching and Popular Devotion in the Later Middle Ages*, Princeton 2000, 100–142. О лаичкој побожности и њеним изразима писао је А. Воше (A. Vauchez, *The Laity in the Middle Ages: Religious Belifs and Devotional Practices*, Notre Dame 1993).

[7] За тему овог рада важне су само оне цркве које су постојале и у XIV и XV веку. У некима од њих сачуване су касније настале олтарске слике: у цркви Светог Николе Морнара сачувана је слика светог Николе, вероватно из друге половине XVI века; на олтару Светог Бартоломеја у доминиканској цркви Светог Николе сачувала се слика на којој су приказани свети Бартоломеј, свети Ђорђе на коњу како убија аждају и свети Антонин, а слику је потписао сликар *Heironymo da Santa Croce*, који је живео у првој половини XVI века; ренесансна олтарска пала на олтару Светог крста у катедрали (над којим је јуспатронат имала породица Загури), дело Јакопа да Понте Басана из XVI века; олтарска слика из XVII века која приказује светог Омобона, свету Барбару и светог Антуна Опата, рађена за олтар братовштине кројача (који се једно време налазио у катедрали, затим у цркви Светог Марка, па у Колеђати, а потом у Светом Бартоломеју); у цркви Светих Рока и Себастијана сачувана је слика с представом светог Рока из XVII века, cf. K. Prijatelj, *Marginalije uz neke umjetnine relikvijara kotorske katedrale*, Старине Црне Горе 3–4 (1965–1966) 25–30; N. Luković, *Freske i slike katedrale Sv. Tripuna*, in: *800 godina katedrale Sv. Tripuna u Kotoru (1166–1966)*, Kotor 1966, 63–75; J. Grgurević, *Oltari, slike i umjetnički predmeti kotorskih bratovština*, Годишњак Поморског музеја у Котору 41–42 (1993–1994) 79–103.

[8] A. Derbes, *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge 1996; H. Belting, *Likeness and Pressence. A History of the Image before the Era of Art*, Chicago–London 1994, 261–457, et passim.

[9] *Legenda maior*, извод који се односи на сцену Чуда с Распећем цитиран је према: A. Smart, *The Assisi Problem and the Art of Giotto*.

иконографији Распеће из цркве *San Damiano* представља се у виду *croce dipinta*, то јест као сликано дрвено распеће.[10] Свети Доминик, оснивач доминиканског реда, 1221. године носио је у процесији на раменима и глави икону *Madonna Avocata*, која потиче из VIII или IX века, и на тај начин показао да архетипске иконе треба поштовати попут реликвија.[11] У фрањевачком и доминиканском учењу, у њиховим проповедима и активном приближавању религије лаицима, ти примери били су поука и узор које верници треба да следе.

У фрањевачким и доминиканским црквама постојала је пракса подизања мноштва капела и олтара дуж бочних зидова наоса.[12] Тако је највероватније било и у которским црквама које су припадале тим редовима.[13] На њиховим олтарима налазиле су се свете слике или скулптуре с представама светитеља којима су олтари били посвећени. Судећи према укусу и обичајима тог времена у Котору, вероватно су у већем броју биле заступљене олтарске слике, док су скулптуралне представе светитеља најчешће биле део неког већег сликаног полиптиха. Тако је у цркви која је данас посвећена Светој Ани на олтару стајао полиптих чији је једини сачувани део древни кип светог Мартина.[14] О томе да су и которски доминиканци наручивали олтарске слике сведочи сачувани уговор из 1495. године који су припадници тог реда склопили са сликаром Божидаром Влатковићем. Требало је да им он изради олтарску слику с ликом светог Винцентија Доминиканца и сценама његових чуда за цркву Светог Николе. У уговору је напоменуто да слика треба да буде израђена према пали (с фигуром светог Винцентија у средини) која се налазила на олтару доминиканске цркве у Дубровнику.[15] Реч је о олтарској пали коју су 1487. године насликали Стјепан Зорнелић и Марин Ловров за доминиканску цркву у Дубровнику. У уговору који су ти сликари склопили с приором доминиканског манастира у Дубровнику речено је да пала треба да има пет светитељских фигура, међу којима ће, у средини, бити лик светог Винцентија. Требало је да поред њега буду насликани свети Тома, свети Петар Мартир, света Катарина и света Урсула, обучени у *pano d'oro*.[16] Вероватно је тако требало да изгледа и наручена пала за которску доминиканску цркву, будући да се у уговору наглашава да она треба да буде *illa qualitate, forma et perfectione palle predicte altaris sancti Vincentii hic Ragusii*.

Поред таквих примера непосредног наручивања слика, треба се задржати на још једном аспекту могућих утицаја фрањеваца и доминиканаца на религијску праксу Которана. Просјачки редови у касносредњовековном Котору имали су изузетно велику улогу у обликовању побожности верника. Као редовници чија је делатност била блиско повезана с градском средином, својом вером и проповедима представљали су идеалне помагаче грађанима у олакшавању пута ка спасењу. Тај аспект њихових проповеди најјасније се уочава у опорукама, то јест у разним врстама милосрђа опоручитеља, побожним донацијама и завештањима средстава за молитве за мртве и мисе. Управо су тестаменти Которана основни извори за истраживање активности израђивања олтарских слика. Тако се у позном средњем веку међу донацијама и милосрдним делима опоручитеља на самрти, у страху од мука чистилишта, све чешће сусрећу даривања појединих поштованих светих слика, затим донације за израду слика (икона и пала), али и завештања слика олтарима, капелама и црквама за које су опоручитељи били посебно везани.

У тим документима најчешће се не помиње о каквим је представама реч, већ је опоручитељима било важније да истакну којој цркви, капели или олтару завештају слике. Поклањали су их црквама за које су били нарочито везани или у којима су желели да почивају покрај својих предака. Тако Никола Алексин у тестаменту од 23. 2. 1440. године наводи да жели да буде сахрањен у капели Свете Катарине, у манастиру Светог Фрање, а за икону за капелу Свете Катарине оставља шест дуката. Треба нагласити да се Николина кћи, којој је он оставио сву покретну и непокретну имовину, звала Катарина.[17] Посебно је занимљива опорука Буће, покојног Павла Буће, од 3. марта 1450. године, јер је у њој дата сажета историја једне завештане слике. Наиме, још је Бућин деда завештао једну слику цркви Светог Блажа изван града. Након његове смрти црква је порушена, те је његов син Павле Бућа слику наменио цркви Светог Николе Морнара.[18] Зуана, удовица Зуана из Сења, а незаконита кћи Франка Лаврусковића (Franco Lavruscovich), завештала је 1503. године лик блажене Госпе капели цркве Светог Фрање.[19] Не може се знати да ли је ту реч о кипу или слици с представом Богородице. Которани који су живели у Венецији такође су даривали иконе које су се поштовале у матици Млетачке Републике. Которанка Виђенца (*Vicenza da Cataro*), настањена на венецијанском острву Ђудека (*Giudecca*), саставила је 1535. године тестамент у којем се наводи: *Voglio che sia fatta una vestura de zambelotto al imagine di Nostra Donna apresso altar S. Sebastiano nella S. Eufemia*.[20]

A Study of the Legend of St. Francis in the Upper Church of San Francesco, Assisi, Oxford 1971, 265.

10 Оригинално Распеће које се налазило на олтару чува се као реликвија у цркви *Santa Chiara*. Идеја прекретнице и почетка Фрањиног реформаторског дела истакнута је распоредом фресака у Горњој цркви светог Фрање у Асизију, будући да су након сцене Чуда с Распећем насликане представе Свети Фрања се одриче земаљских добара и Сан папе Иноћентија III (у којем се свети Фрања јавља као спасилац хришћанства), cf. *ibid.*, 162–168.

11 О доминиканском поштовању светих слика: J. Cannon, *Simone Martini, the Dominicans and the Early Sienese Polyptych*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 45 (1982) 75.

12 О архитектури фрањевачких и доминиканских цркава у Италији: P. Toesca, *Il medioevo* II, Torino 1965, 695–710, et passim. У приморским црквама проповедничких редова бочне капеле замењују се олтарима дуж бочних зидова наоса, cf. В. Кораћ, *Градитељска школа Поморја*, Београд 1965, 185.

13 О фрањевачким црквама у Котору и њиховим посветама: В. Живковић, *Проповеднички редови у касносредњовековном Котору*, Историјски часопис 50 (2003) 67–85. Поређења ради, треба напоменути да су у дубровачким фрањевачким и доминиканским црквама прилоге за заветне олтарске слике давали и властела и пучани, док је у катедрали олтаре имао само патриціјат, cf. I. Fisković, *Dubrovačko slikarstvo i društveni okviri njegova razvoja u XIV stoljeću*, Prilozi povijesti umjetnosti u Dalmaciji 23 (1983) 114, н. 142. О завештањима у опорукама за израду слика на дасци и фресака у Дубровнику и Задру v. idem, *Tipologija i morfologija oltarnih slika 15. stoljeća u Dalmaciji*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 29 (1990) 113–155; E. Hilje, *Bilješke o zidnom slikarstvu u Zadru koncem 14. i početkom 15. stoljeća*, Radovi. Razdio povijesnih znanosti 16 (Zadar 1990) 241–250.

14 Кип светог Мартина најчешће је узгред помињан у литератури: M. Epron, *Un lien mistique entre la Dalmatie et la France — St. Martin de Tours*, Turistička revija Jugoslavija 9 (1938) 207; C. Fisković, *O umjetničkim spomenicima grada Kotora*, Споменик САН 103 (1953) 83; В. J. Ђурић in: *Историја Црне Горе* II/2, 518; idem, *Савина*, Београд 1977, 9.

15 J. Тадић, *Грађа о сликарској школи у Дубровнику XIII–XVI в.* I, Београд 1952, 682.

16 *Ibid.*, 631. О сликарском делу Божидара Влатковића: В. J. Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, Београд 1963, 108, 116–124, et passim.

17 ИАК СН V, 957.

18 I. Stjepčević, *Katedrala Sv. Tripuna u Kotoru*, Split 1938, 59–60.

19 ИАК СН XXIII, 657.

20 Архивски податак преузет од L. Čoralić, *Giudecca, Murano, Chioggia... Hrvati na otocima mletačke lagune*, Povijesni prilozi 23 (2002) 132, н. 67 и 69.



Сл. 2. Икона Госпе од Шкрпјела, дело Ловра Добричевића, средина XV века

Поред опорука, податке о олтарским сликама у которским црквама пружа и неколико сачуваних уговора са сликарима. Током боравка у Котору (од 1441. до 1446. године) истакнути дубровачки сликар Матко Јунчић израдио је више слика за которске цркве.[21] За главни олтар цркве Светог Ђорђа на острвцету испред Пераста израдио је позлаћени полиптих (*unam anchonam pro altare magno*) с четрнаест сликаних фигура светитеља у дуборезном оквиру.[22] Матко Јунчић је сликао и позлаћену икону за олтар Николе де Пасера у которској катедрали Светог Трипуна (*unam anchonam deauratam ad suum altare de Passera, positum in ecclesia sancti Triphonis*).[23] О постојању још неких олтарских слика у которским црквама сазнаје се из тестамента Базилија, сина Марина де Безантиса. Он је од Матка Јунчића 1445. године наручио две олтарске слике. Једна је била намењена олтару Свете Луције у цркви Светог Јакова у близини Лође, док је друга сликана за цркву Светог Павла. Прокуратори и комесари Базилијеве опоруке, Бућо де Бућа и Никола Марина де Безантиса, преносе захтев да иконе треба да буду сличне икони Петра *de Hostorea* која се налази у цркви Светог Луке у Котору.[24]

Помени два олтара — Богородичиног олтара у катедрали и олтара Безгрешног зачећа у фрањевачкој цркви Светог Бернардина — пружају нешто више података о могућем иконографском решењу олтарских слика које су се на њима налазиле.

У изворима из XV и XVI века Богородичин олтар у катедрали помиње се најчешће с епитетом *di batisterio*, јер се налазио у близини крстионице са северне стране. Данијел ди Болица у тестаменту писаном у јуну 1500. године помиње мисе које треба да се говоре у катедрали на олтару Свете Марије *di batisterio*.[25] У опоруци Трифониса, покојног Марка ди Паулина, из 1503. године помињу се два олтара у катедрали на којима треба да се изговарају мисе: олтар *Sanctissimi corporis ad sanctas reliquias* и олтар Свете Марије *di batisterio*.[26] Године 1520. Матеј Мицетић опоруком оставља седам дуката Богородичином олтару покрај крстионице у цркви Светог Трифуна за израду једне сребрне руке.[27]

Богородичина представа на том олтару помиње се у декрету братовштине Светог Трифуна из 1413. године, који прописује да се сваке суботе одржавају свечане мисе *ante gloriosissima Virginis imaginem, quae super Baptisterium est posita*.[28] Ако се претпостави да је реч о олтарској слици, из даљег текста декрета може се наслутити и којем је иконографском типу она припадала. У декрету се каже да клерици, чланови братовштине, треба да одрже мисе у катедрали на олтарима на којима је братовштина установљена. Свечану заклетву чланови братовштине полагали су блаженој Марији од Милосрђа (*Beatissimae Mariae de Misericordia*) и светом Трифуну. Заклетва Богородици од Милосрђа традиционално је полагана на олтару на којем је братовштина основана. На основу тога може се претпоставити да се и слика с представом Богородице која чува чланове братовштине под скутом свог мафориона, што је била уобичајена иконографија Богородице Милосрђа, налазила и на Богородичином олтару у катедрали. Важно је истаћи да се у истом документу говори и о очекивању да ће свети Трифун излити на Которане своје милосрђе (*suam misericordiam*) и заштитити их од свих несрећа. Поставља се питање да ли се с том сликом може повезати помен Богородичине представе у једном извору из XIV века. У опоруци од 3. априла 1333. године Јелена, ћерка покојног Медоша Драга, оставља, између осталог, и *unum mesale ymagini sancte Marie in ecclesia sancti Triphonis*.[29] Будући да се не прецизира о каквом је Богородичином лику реч нити где се он налази, може се само закључити да се помен односи на фреску или икону која је стајала на Богородичином олтару, а на основу декрета из 1413. године може се говорити о могућем постојању слике *Madonna di Misericordia* од тог времена.

Уобичајена иконографија представе Богородице *Misericordia* подразумева стојећу фронталну фигуру Богородице, под чијим раширеним мафорионом клече мање фигуре верника. Богородица *Misericordia* слика се од XIII века и често су је наручивали управо чланови братовштина које су се стављале под њену заштиту. Пред-

---

[21] О биографским подацима и раду сликара Матка Јунчића: Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 55–61.

[22] Тадић, *op. cit.*, 257.

[23] У документу из 1444. године Матко Јунчић изјављује да је примио половину уговорене суме, v. *ibid.*, 313.

[24] *Ibid.*, 324.

[25] ИАК СН XXIII, 587.

[26] ИАК СН XXIII, 549.

[27] ИАК СН XXXIII, 254 (податак је објавио И. Стјепчевић, *op. cit.*, 39, н. 234).

[28] *Monumenta Montenegrina VI. Episkopi Kotora i Episkopija i Mitropolija Risan*, ed. V. D. Nikčević, Podgorica 2001, 236–237.

[29] Mayer, *op. cit.*, I, 1132.



Сл. 3. Триптих за капелу породице Бундић у доминиканској цркви у Дубровнику, дело Николе Божидаревића, око 1500. године

става је била омиљена у манастирима и братовштинама под управом проповедничких редова.[30] Од XV века иконографски тип Богородице *Misericordia* везује се за веровање у њену моћ заштите од куге. У умбријским градовима тај иконографски тип често се сликао на заставама које су ношене у процесијама и за које се веровало да штите од куге, те се поред Богородице на њима често сликао и свети Себастијан.[31] У Дубровнику је сачувана олтарска слика *Madonna di Misericordia* из треће деценије XVI века, настала за цркву Госпе од Милосрђа на Лападу (сл. 1). Непознати сликар представио је фронталну стојећу фигуру Богородице — она је раширила златни огртач над члановима црквене братовштине који клече.[32] Важно је уочити да је та слика, као и она за коју се претпоставља да се налазила у которској катедрали, настала за чланове једне црквене братовштине.

За разлику од не сасвим извесне претпоставке о постојању слике *Madonna di Misericordia* у которској катедрали, на основу писаних извора с почетка XVI века и каснијих с више сигурности може се говорити о постојању представе *Immaculata Conceptione* у Котору. Трипо, покојног Марка де Паулина, опоруком из 1503. године, између осталог, оставља и десет иперпера за слику с представом Безгрешног зачећа и светог Трифуна за капелу Безгрешног зачећа у фрањевачкој цркви Светог Бернардина (... *yperperos decem pro pictura fienda pro anima sua Immaculatae semper Virginis Mariae et beatissimi sci Tryphonis in capella sci Bernardini prope portas ecclesiae*...).[33] Петруша, удова Илије Бранковића из Котора, у опоруци од 20. јула 1503. године изражава жељу да буде сахрањена у капели Безгрешног зачећа, у цркви Светог Бернардина.[34] Николета ди Баска 1504. године такође наводи да жели да јој гробница буде у капели Свете Марије, у цркви Светог Бернардина, као и да се направи сребрни крст од сто иперпера за ту капелу.[35]

Ти подаци сведоче о томе да је на самом почетку XVI века у Котору постојала капела Безгрешног зачећа и да је у њој поштована сликана представа *Immaculata Conceptione*, нарочито честа у барокној уметности. Поводом средњовековних теолошких расправа које су вођене о тој теми важно је истаћи да су промотори тог култа у Котору били фрањевци опсерванти светог Бернардина Сијенског. Питање Безгрешног зачећа постало је веома актуелно од XIII века, када су два нова проповедничка реда заузела супротстављена становишта. Тома Аквински и доминиканци порицали су могућност Богородичиног безгрешног зачећа, док су је фрањевци, с Бонавентуром на челу, подржавали. Папа Сикст IV, фрањевац, прогласио је 1476. године *Immaculata Conceptione* црквеним пра-

[30] Године 1267. новоснована братовштина је представу Богородице *Misericordia*, под чијим палијумом су насликани њени братими, ставила на своју заставу (*gonfalone*) у цркви Санта Марија Мађоре у Риму. Нов Богородичин иконографски тип имао је идејне корене у византијском поштовању Богородичиног мафоријума, а на Западу се формирао у XIII веку, након крсташког пљачкања цариградских реликвија, cf. Belting, *Likeness and Presence*, 354–362.

[31] É. Mâle, *L'art religieux de l'art chrétien* III/1, Paris 1958, 199–201; R. N. Swanson, *Religion and Devotion in Europe, c. 1215 — c. 1515*, Cambridge 1995, 161–162.

[32] Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 182–183.

[33] Извод из архивске грађе објавио је И. Стјепчевић, *op. cit.*, 100, н. 413.

[34] ИАК СН XXIII, 605.

[35] ИАК СН XXIV, 717.

зником.[36] Од XVI века тема *Immaculata Conceptione* све чешће се сликала.[37]

Могућност постојања развијене иконографске форме *Immaculata Conceptione* потврђује једна олтарска слика настала у которској средини око пола века пре првог помена представе у капели Светог Бернардина. Реч је о изузетно поштованој икони Госпе од Шкрпјела, у чијој се иконографији уочавају елементи *Immaculata Conceptione* (сл. 2). Настанак те чудотворне иконе која се налази у цркви Госпе од Шкрпјела на острвцету испред Пераста везује се за име познатог которског и дубровачког сликара Ловра Добричевића.[38] Насликао ју је вероватно око 1452. године, четири године након сликања полиптиха за дубровачке доминиканце.[39] Богородица је приказана како седи на младом месецу, испред црвене завесе постављене хермелином. На десној руци држи малог Христа, а левом руком га показује. Обучена је у црвену хаљину и тамноплави мафорион оперважен златом. Преко Богородичиних колена пребачен је мафорион, чија је постава тамнозелене боје. На раменима су јој две звездице. Христос је обучен у белу хаљину са златном бордуром и оковратником. Десном руком благосиља мајку, а у левој држи свитак. На Христовом нимбу су грчка слова Ο ΩΝ, а на Богородичином нимбу готичким словима исписана је молитва *Ave Maria*.[40] В. Ј. Ђурић је указао на византијски прототип Богородице Одигитрије који је Ловру Добричевићу био инспирација, али је уочио и утицај неког западноевропског предлошка по којем је Богородица насликана како седи на месечевом српу.[41] За средњовековне представе Богородице с дететом на младом месецу текстуални предложак била је Апокалипса (12, 1): *И знак велики показа се на небу: Жена обучена у сунце, и мјесец под ногама њезиним, и на глави њезиној вијенац од дванаест звијезда*.[42] У италијанском сликарству XIV века појављује се иконографски тип Богородице који је објединио типове *Madonna d'Umilità* и *Maria Lactans* с небеским симболима жене из Апокалипсе, те се млад месец слика крај ногу Богородице која седи на земљи и држи или доји Христа.[43] Млад месец је и један од иконографских елемената у представи Богородице Безгрешног зачећа. И иконографија иконе из Пераста можда би се могла тумачити у светлу расправа које су вођене поводом питања Богородичиног ослобођења од људског греха, то јест са становишта теорије о пурификацији, по којој је Богородица била очишћена од греха у тренутку Благовести, када је примила вест о Христовом рођењу, јер је на икони Госпе од Шкрпјела молитва *Ave Maria* исписана на Богородичином ореолу.[44]

Пола века након настанка иконе Госпе од Шкрпјела, око 1500. године, Никола Божидаревић и вероватно његов отац Божидар Влатковић насликали су триптих за капелу властеоске породице Бундић у доминиканској цркви у Дубровнику (сл. 3). У средини је Богородица Безгрешног зачећа с малим Христом на крилу. Она седи на младом месецу, у руци држи љиљане, а на глави има круну од звезда; окружују је анђели. Око ње су насликани свети Влахо, апостол Павле, свети Тома Аквински и свети Августин.[45] Триптих је рађен за доминиканску цркву након што је *Immaculata Conceptione* проглашена црквеним празником, те је представљен и свети Тома Аквински, иако је порицао могућност Богородичиног безгрешног зачећа. Дубровачки триптих је настао позније од иконе Госпе од Шкрпјела, па његов средишњи мотив показује развијенију иконографију теме *Immaculata Conceptione* — Богородица има круну од звезда на глави и окружена је анђелима. У истом периоду настала је и слика у капели цркве Светог Бернардина у Котору. Судећи према развоју иконографије, може се претпоставити да је била ближа представи Николе Божидаревића.

Након разматрања помена олтарских слика у архивским изворима из XV и с почетка XVI века намеће се закључак да је могуће говорити о овом виду религиозног сликарства са ширег становишта његовог места и улоге у религијској пракси Католичке цркве у урбаним касносредњовековним срединама, пракси која се формирала након IV латеранског концила. Одабир иконо-

---

[36] C. Cecchelli, *Mater Christi* III/2, *La vita di Maria nella storia, nella leggenda, nella commemorazine liturgica*, Roma 1954, 164; J. N. D. Kelly, *The Oxford Dictionary of Popes*, Oxford 1986, 250.

[37] Mâle, *op. cit.*, 208–212. О иконографији теме Безгрешног зачећа у том периоду: M. Levi D'Ancona, *The Iconography of the Immaculate Conception in the Middle Ages and Early Renaissance*, New York 1957; *Lexicon der christlichen Ikonographie* II (1970) 338–344.

[38] Према легенди о грађењу вештачког острвцета пред Перастом и подизању цркве Госпе од Шкрпјела на њему, забележеној у XVIII веку, икона се појавила једне летње ноћи 1452. године на малој хриди у заливу, „допливавши" морем с истока. Приметили су је рибари из породице Мартешић и пренели је у своју кућу, где је одмах показала да је чудотворна излечивши болесног. Потом је пренета у перашки храм. Икона се, међутим, опет појавила на хриди, те су Пераштани у томе видели знак да јој треба подићи светилиште и почели су насипати острвце. Документи казују да је породица Мартешић била веома угледна и богата и да се њихова лоза угасила у XVI веку, cf. В. Ј. Ђурић, *Икона Госпе од Шкрпјела*, Анали Филолошког факултета 7 (1967) 83. О поштовању иконе у бароку и њеном месту у оквиру програма сликане декорације цркве Госпе од Шкрпјела: S. Brajović, *Gospa od Škrpjela. Marijanski ciklus slika*, Perast 2000, 51–58, et passim.

[39] Атрибуцију је установио Lj. Karaman, *Umjetnost u Dalmaciji XV i XVI vijeka*, Zagreb 1933, 158; В. Ј. Ђурић је прво сматрао да се та икона неосновано приписује Ловру Добричевићу (*Дубровачка сликарска школа*, 83, н. 302), а касније се ипак приклонио мишљењу да је она дело тог которског сликара, v. Ђурић, *Икона Госпе од Шкрпјела*, 83–89. Претпостављено је да се атрибуција Ловру Добричевићу може наслутити и на основу два документа из 1454. и 1455. године. У старијем документу, то јест у тестаменту сликара Матеја Јунчића, сликар враћа прокураторима опатије Светог Ђорђа девет дуката, и након тога изјављује да никоме више не дугује ни за какву слику (*ancona*). У документу из 1455. године сликар Ловро Добричевић изјављује да је примио од брата покојног сликара Матка Јунчића девет дуката, које је овај добио од прокуратора опатије Светог Ђорђа као део своте за израду слике коју Матко није стигао да уради, cf. G. Brajković, *Slika Lovra Marinova Dobričevića na otoku Gospe od Škrpjela i njezini srebrni ukrasi*, Prilozi povjesti umjetnosti u Dalmaciji 21/1 (1980) 387–402; документе је објавио Ј. Тадић, *op. cit.*, 404, 409.

[40] Натписе уз Христа и Богородицу и на њиховим нимбовима објавили су: Ђурић, *op. cit.*, 85, и Brajković, *op. cit.*, 388–390, н. 13.

[41] Ђурић, *op. cit.*, 86–87. О иконографији Богородице Одигитрије: Н. П. Кондаков, *Иконография Богоматери*, Петроградъ 1915, 152––249, et passim.

[42] О иконографији Богородице која стоји на полумесецу у француској уметности: M. Vloberg, *La Vierge et l'enfant dans l'art français* II, Paris 1954, 108–114.

[43] Међу првим представама с таквом иконографијом је Богородица Бартоломеа да Камољија, која седи на земљи, доји Христа, а око главе јој је насликано дванаест звезда и млад месец крај ногу. Богородица је сигнирана као *Nostra Domina de Humilitate*. Повезивањем та два иконографска типа Богородица постаје *Regina coeli* и *Regina humilitatis*. О пореклу и развоју иконографског типа *Madonna d'Umilità*: M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death. The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Princeton 1978, 132–155.

[44] О догми Маријиног ослобођења од људског греха: G. Söll, *Storia dei dogmi Mariani*, Roma 1981, 340–352. Најстарији литургијски спис који садржи молитву *Ave Maria* јесте литургија светог Јакова, вероватно из IV века, cf. Cecchelli, *op. cit.*, 171–172. С друге стране, без освртa на теорију *Immaculata*, Бонавентура је у првој служби на Благовести, тумачећи мистерију инкарнације, повезао Богородицу с описом жене из Апокалипсе, v. Bonaventura, *Opera omnia* IX (ed. Quaracchi), 659 (citat prema: Meiss, *op. cit.*, 154).

[45] Ђурић, *Дубровачка сликарска школа*, 121–123, сл. 55.

графских мотива сведочи о томе да су се у Котору пратили развојни токови западноевропске теологије. То се може сагледати управо на темама каква је *Madonna di Misericordia*, а затим и Богородица Безгрешног зачећа, јер представе тих тема настају за оне наручиоце који су поштовали Богородицу, њену безгрешност и њено заштитништво. Религиозна братовштина которске катедрале и фрањевци опсерванти изразима своје побожности одражавали су кључне идеје карактеристичне за време — касни средњи век — и простор — трговачки град с дугом традицијом — који су их изнедрили и које су они стварали.

A Reference to Altar Paintings in the Kotor Archives of the 15th and the Beginning of the 16th Centuries — *Madonna di Misericordia* and *Immaculata Conceptione*

Valentina Živković

New iconographic themes, but also well-developed and enriched older program solutions, are the most vivid expression of the theological teachings and piety of an epoch. Some of the favourite themes in European art at that time were the *Madonna di Misericordia* and the *Immaculata Conceptione*. Written sources lead us to conclude that these iconographic solutions existed and were developed in the Kotor area. The *Madonna di Misericordia* was made for members of a religious brotherhood, while the *Immaculata Conceptione* is mentioned in reference to a chapel of the same name, in the church of the monastery of the Franciscan Observants of St. Bernardin. Like the demand for the wider accessibility of theological books intended for layman (breviaries and Psalters), so the increasing demand for altar paintings reflected new trends in the Catholic Church that developed from the 13th century according to the decisions of the 4th Lateran Council. The most important role in developing the new aspect of piety in towns was played by the members of the Franciscan and Dominican orders. Besides the many novelties they introduced in religious practice, they also gave a strong impetus to the veneration of holy pictures and to the development of new iconographic solutions. Altar paintings were frequently commissioned by the brotherhoods, who reflected the spiritual and commercial life of the town through their religious activities and craftsmanship. It was for the brotherhood of St. Trifun that the painting of Our Lady of Mercy was produced, the existence of which is indirectly recorded by means of a decree of the brotherhood, written in 1413. On the other hand, an even more exhaustive amount of information, both about this and about the Altar of the Immaculate Conception in the Franciscan church, is found in the wills of the Kotor inhabitants. On their deathbeds, the testators frequently bequeathed especially revered paintings or donations to have them produced, as acts of charity and as bequests. The information in the wills testifies to the fact that, at the very beginning of the 16th century, a chapel of the Immaculate Conception existed in Kotor that housed a much venerated painting of the *Immaculata Conceptione*, a theme especially supported by the Franciscans in their debates in medieval times. The possibility that a developed iconographic form of the *Immaculata Conceptione* existed is confirmed by the icon of Our Lady of Škrpjel, created about half a century prior to any mention of the painting in the Franciscan chapel, whose iconography already contained the elements of the *Immaculata Conceptione*.